الجمهـــورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

جامعة الحاج لخضر – باتنة–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري الحديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

(تخصص: مسرح عربي حديث)

إعداد الطالب: إشراف أ. د:

عبد الحكيم سعادة محمد منصوري

لجنة المناقشة:

أ.د/ صالح لمباركية	أ. محاضـــر	جامعة باتنـــة	رئيســـا
أ.د/ محمد منصوري	أ. التعليم العالي	جامعة باتنـــة	مشرفا ومقررا
د/ مليكة النـــوي	أ. محاضـــرة	جامعة باتنـــة	مناقشـــة
أ.د/ محمد عـــزوي	أ. التعليم العالي	جامعة سطيف	مناقشـــا

الموسم الجامعي

1433/ 1434هـ

2012/ 2013 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن التراث العربي لا يزال مصدر إلهام للكتاب والأدباء بصفة عامة والمسرح بخاصة.

ولقد انتبه كتاب المسرح العربي والجزائري لأهمية، وقيمة التراث وثرائه الفكري والمعرفي، وخصوبته الفنية فسعوا إلى استلهامه في إبداعاتهم، وتوظيفه بشتى الأنواع، والمظاهر، حسب رؤية الفنان، ونظرته، ورؤيته الفكرية، ومتطلبات العمل الإبداعي.

والمتتبع لمسار المسرح العربي الجزائري يجد أن التراث يشكل جزءا لا يتجزء من مسيرة الإبداع في المسرح الجزائري، وبخاصة التراث الشعبي حيث كان المادة الخام لإبداعات رواد المسرح الجزائري.

إن الدراسات التي تعنى بتوظيف التراث العربي في المسرح الجزائري قليلة، والقليل منها عالج جزئيات فقط...

ومن هذا المنطلق كان اختياري للتجربة الفنية المسرحية الجزائرية، في تعاملها مع التراث العربي من حيث التوظيف شكلا ومضمونا.

وعلى هذا الأساس عنونت بحثي بـــ : « **توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري الحديث** » .

حاولت في هذا البحث أن أبين: مفهوم التراث؟، وخصائصه، ومعنى التوظيف وأسبابه، وأهدافه؟، وما هي معايير التوظيف الناجح للتراث؟، وكيف وظف المبدع المسرحي الجزائري كلا من التراث الشعبي والتاريخي والديني؟.

هذه الأسئلة وغيرها سعيت في البحث للإجابة عليها.

ولعل أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هي: رغبتي في كشف النقاب عن كثير من النقاط والإشكالات المتعلقة بالمسرح الجزائري الذي لا يزال

بحاجة إلى دراسات جادة وبناءة، للسير به قدما نحو المكانة اللائقة به في المشهد الثقافي العربي عموما والجزائري بخاصة، رغم قلة المصادر والمراجع في الموضوع.

ومن أهم المراجع التي اعتمدت عليها في البحث: " أثر التراث العربي في المسرح العربي المعاصر" للدكتور سيد علي إسماعيل، أقنعة التاريخ للدكتور محمد حسن عبد الله، المسرح في الجزائر للدكتور صالح لمباركية، من فنون الأدب: المسرحية للدكتورعبد القادر القط، وغيرها من المراجع المدونة في الفهرس.

ومن بين الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث:

قلة المراجع التي تناولت بالدراسة والتحليل توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري وكذا قلة المصادر (المسرحيات المطبوعة)، وصعوبة العثور عليها؛ فمثلا «مسرحية بلال» التي محورها الشخصية الدينية التاريخية: الصحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه لم استطع العثور عليها مطبوعة منفصلة أو ضمن قصائد الديوان، وكذا تشعب الموضوع مما يتطلب عناء في ضبط المادة العلمية وفق المنهجية الملائمة.

وقد ارتأيت الاعتماد في هذا البحث على ما يسميه بعض النقاد بالمنهج المتكامل، حيث لجأت إلى جملة من المناهج التي تخدم البحث: كالمنهج التاريخي، والمنهج التحليلي والوصفي؛ لأنهما الأنسب عند تحليل مفهوم التراث، ومفهوم التوظيف، وأنواع التوظيف وكذا عند دراسة المسرحيات المنتقاة كمصادر للبحث.

وفي ضوء ما سبق تحددت ملامح البحث ومعالمه ضمن خطة تشتمل على مدخل وأربعة فصول :

ففي المدخل تحدثت عن بدايات المسرح الجزائري؛ وأعطيت نبذة عن تاريخ المسرح الجزائري ...

أما الفصل الأول: فخصصته للجانب النظري حيث عرفت مصطلحات البحث التي هي من صميم الموضوع؛ فعرفت مصطلح التوظيف ومصطلح توظيف التراث ثم ذكرت أسباب العودة إلى التراث، وخصائصه، وشروط التوظيف الناجح له

أما في الفصل الثاني: فقد بينت كيف وظف التراث الشعبي سياسيا من خلال مسرحية: " الغول بوسبع رسان " (لمراد السنوسي) ، وكيف وظف فكريا وسياسيا من خلال مسرحية:"الأجواد" (لعبد القادر علولة).

أما في الفصل الثالث فتناولت بالدراسة نموذجين من مسرحيات جزائرية وظفت هذا الشكل من التراث هما: "في انتظار الربيع" لعبد الحميد بن هدوقة و"بئر الكاهنة " لمحمد واضح ، وبينت من خلالهما كيف وظف التراث التاريخي في المسرح الجزائري الحديث. التوظيف الاجتماعي للتراث التاريخي (مسرحية انتظار الربيع لعبد الحميد بن هدوقة)، والتوظيف النسفي (مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح).

أما في الفصل الرابع والأخير فقد تحدثت عن توظيف التراث الديني، فتناولت بالدراسة والتحليل نموذجين من مسرحيات جزائرية. وظفت هذا النوع من التراث، وبينت شكل هذا التوظيف ونوعه.

التوظيف التعليمي من خلال مسرحية: "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان والتوظيف النفسي من خلال مسرحية: "رحلة فداء" لعزد الدين جلاوجي.

وختاما استخلصت مجموعة من النتائج التي هي خلاصة بحثي هذا.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور "**محمد منصوري**"، الذي قدم لي يد المساعدة لأجل إتمام هذا البحث، دون أن أنسى كل من ساهم من قريب أو بعيد، في إثراء هذا البحث، وأخص بالذكر الدكتور صالح لمباركية والأستاذين: لعلى سعادة، ومحمد مدور، الذين لم يدخروا جهدا في مساعدتي لإتمام إنجاز هذا البحث.

فلهم مني جزيل الشكر وخالص التقدير.

والفضل لله أولا وأخيرا والحمد لله رب العالمين.

المدخــل

- لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري

لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري:

الأشكال البدائية للمسرح الجزائري : لم تعرف الجزائر كغيرها من البلدان العربية الأخرى المسرح بمفهومه الأوروبي الحديث، ولكن ذلك لا يعني عدم وجود ظواهر مسرحية(*) فيها روح المسرح من حيث البناء الدرامي، والفرجة، والجمهور.

وفي هذا الصدد يقول الدكتور: أحمد منور: « لم تعرف الجزائر قبل العصر الحديث مثل غيرها من البلاد العربية الأخرى الأشكال البدائية للمسرح، وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما بمعناه المعروف في التقليد اليوناني، هولعبة "القراقوز" التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن السابع عشر الميلادي حسب ما يفترض لاندو، أي على عهد الأخوين، عروج وخير الدين بربروس، وهو الافتراض نفسه الذي يذهب إليه أيضا الأستاذ رشيد شنب. ويبدو أن لعبة القراقوز كانت غداة الاحتلال الفرنسي منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر، حيث يشير العديد من الرحالين الأوربيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر إلى عروض القراقوز التي حضروها في أماكن متفرقة، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرارا يمنع إقامة عروض القراقوز بحجة أنها كانت تحرض على الثورة ضدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة».(1)

ويرى بعض الدارسين أن نشأة المسرح الجزائري ترتد «حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ (**) الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم شاهدة على

(*) كما سماها علي عقلة عرسان في كتاب له بهذا العنوان.

(1) د. أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال احمد رضا حوحو، دار هومة ، ط1، 2008، ص 09.

(**) أنظر طامر انوال: حفريات المسرح الجزائري (حفريات المسرح نوميدي في العهد الروماني)، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، 2007.

رسوخ وتأصل هذا الفن في الجزائر ولترد على مزاعم أولئك الذي يرجعون هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة للاحتكاك التأثير والتأثر»[1]

إن هذا اللون من أشكال الفرجة لم يدم طويلا، بسبب النقد اللاذع للمستعمر الفرنسي وسلوكياته اتجاه الشعب الجزائري المقهور، وفضحه لسياساته التمييزية العنصرية ولمن يدور في فلكه، ويسانده في ظلمه وعدوانه على الأرض والعرض « ذلك أن هذا الشكل من المسرح كان يقوم بدور النقد، فخشي الحكام الفرنسيون من أن يصبح أداة للثورة على الاحتلال وأصحابه فمنعوه؛ لذلك اندثر هذا المسرح بعد ذلك بفترة وجيزة، وإن بقي محصورا في طبقة البرجوازية في القرن 19 م».[2]

ولم تقتصر أشكال الفرجة على هذا النوع المسمى " خيال الظل" في المشرق العربي بل هناك أنواع أخرى كانت سائدة في تلك الفترة من تاريخ الجزائر، أملتها ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية كانت تعيشها الجزائر، ولعل السمة البارزة في هذا النوع هو طبيعتها الدينية الاحتفالية، « وإلى جانب ذلك فهناك مظاهر تمثيلية تتصل بالناحية الاجتماعية أو تسعى إلى التسلية والترفيه مما يدخل في إطار " المسرح الفكاهي العربي" مثل تحسين الحركات التي يقوم بها الصياد مثلا، إلى غير ذلك من الموضوعات التي تصلح للفكاهة والضحك أو ما يسمى بالمسرح الهزلي، وهي موضوعات لا تتطلب مجهودا كبيرا في التمثيل ولا تتطلب أيضا ثقافة كبيرة مثلما تجده في المسرح الجاد المثقف خاصة في تلك الفترة التي أشرنا إليها والتي عمل الاستعمار فيها على محاربة الثقافة القومية باستخدام كل السبل ليمنع الجزائريين من التعبير عن عواطفهم أو كفاحهم أدبًا أو سياسة أو ثقافة».[3]

---

[1] د. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين قسنطينة، ط2،2007، ص 9

[2] د. عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ص 254.

[3] المرجع نفسه، ص 253، 254.

إن هذه الظواهر المسرحية البدائية، وإن كانت ساذجة من حيث شكلها، فإنها تحتوي على العناصر الأساسية في البناء الدرامي: من عروض، وممثلين وحوار وصراع ومتفرجين، فهي إذا تحمل في طياتها بذور المسرح بمعناه الحديث، ولعل هذا ما دفع بعض الباحثين والدارسين إلى الجزم بأن هذا مسرح عربي قبل أن يفد إليها المسرح الأوروبي الحديث، ويعنون بذلك هذه الظواهر البدائية المسرحية.

وفي الجزائر يقف الدكتور محمد الطاهر فضلاء ضد هذا الرأي قائلا : « إن محاولة بدء تاريخ النهضة المسرحية في الجزائر بذلك النوع من النشاط الذي يتمثل قبل وبعد الاحتلال الفرنسي- بفرق جماعات المداحين الفولكلوريين- وأفراد مجموعات القراقوز التركي- هو ضرب من اللغو الذي لا يصف واقعا ولا يثبت حقيقة، ذلك أن مداحي الأسواق وأماكن التجمعات الطرقية وغيرهم مع تشخيصهم لبعض القصص الشهيرة في الافتعال أمثال قصص " إسماعيل الذبيح" و" يوسف السجين " و" عنترة الشاعر البطل " و" على ورأس الغول " كل هذا ليس من الفن المسرحي في شيء، إلا إذا تجاوزنا به المفهوم الحقيقي إلى المجاز السلبي.

وكذلك محاولة بدء هذا التاريخ بالفترة التي كان رجال الثقافة الفرنسية يبنون في هذا الوطن كيانا مسرحيا قائما بذاته؛ هذه المحاولة أيضا لا أساس لها من الصحة ولا حجة لدى أصحابها في إثبات زعمهم إلا التغليط والتضليل... ذلك أن كيان المسرح الفرنسي في البلاد لم يكن القصد منه تأسيس نهضة مسرحية على غرار ما هي عليه في فرنسا ذاتها، وهو لهذا لم يؤثر في جماهيرنا حتى لمجرد تزجية أوقات الفراغ، كما لم يكن الحافز الموجه للنخبة المثقفة أو المتنورة من أبناء البلاد الشرعيين، لفقدان ثقتهم

في كل عمل فرنسي مهما تحلى هذا العمل بالسمر والنبل واكتسى صبغة إنسانية بحتة».[1]

وعلى كل فلا ينبغي إهمال هذه الأشكال عند التأريخ لحركة النهضة المسرحية الجزائرية لما لها من قيمة اجتماعية وثقافية وتاريخية كبيرة.

إن هذا النوع من أنواع الفرجة، وإن لم يدم طويلا ومنع من طرف الإدارة الاستعمارية، فإنه يشكل حلقة هامة من حلقات تاريخ المسرح العربي في الجزائر، وأساسا متينا لبناء هذا الفن في بلادنا « وإلى جانب القراقوز، كانت توجد بالجزائر مظاهر احتفالية أخرى قريبة من الفن الدرامي من حيث توافرها على العناصر الأساسية التي يتطلبها هذا الفن، وهي العرض والممثلون والمتفرجون، ولعل أقرب مثال حي عنها تلك التمثيليات الصغيرة المضحكة التي تحدث عنها محي الدين باشطرزي في مذكراته، والتي كانت تقدم في شوارع مدينة الجزائر بمناسبة بعض الأعياد الدينية، مثل المولد النبوي وعاشوراء وموسم الحج.

فعن الحج مثلا يورد محي الدين باشطرزي أسماء بعض الأولياء المشهورين، الذين كانت رحلاتهم إلى الحج تمثل بهذه المناسبة، كما يسوق أسماء عدد من الممثلين الموهوبين اشتهروا بأداء أدوار معينة، مثل أدوار النساء، أو العرسان الجدد، أو تقليد الشخصيات البارزة في المجتمع، مما يعني أن تلك التمثيليات لم تكن تقتصر على الموضوعات الدينية أو شبه الدينية ولكنها تتسع لتشمل مشاهد مستقاة من الحياة اليومية، ويلاحظ باشطرزي أن الحرب العالمية الأولى قضت على العديد من تلك الاحتفالات الدينية، ويأتي في مقدمتها الاحتفال بموسم الحج».[2]

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المسرح...، تاريخا .. ونضالا (الجزء الثاني)، ط1، 2009، ص 12،13.

[2] د. احمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 11.

وهناك أشكال مسرحية أخرى كانت سائدة في ذلك الزمن من تاريخ الجزائر منها: الحلقة – المداح – الفارس الشعبي.

فالحلقة:« تجمع دائري في إحدى الساحات العامة، يقف وسطه (الراوي) يقص قصص البطولات والأساطير، والحكايات الخرافية، بطريقة تمثيلية صرفة تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء، بحيث تتميز – الحلقة– باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والمونولوج، فأمام دائرة تتسع وتزداد اتساعا لحطة بعد أخرى، يقف الرجال والنساء والأطفال وهم يركزون انتباههم على أولئك التاريخيين، الذين حاربوا الإنس والجن، وانتصروا على عفاريت النبي سليمان... كما تعد الحلقة في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة، لأنها تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تعرف بنوعية جمهورها، المتميز بقدرته الكبيرة على التخيل، ولهذا فإن فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية يدفع المتفرج إلى رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره، عن طريق تضخيم الأبطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا، وبهذا كانت الحلقة تعبر عن الواقع الثقافي الشعبي المعيشي».[1]

وهناك شكل آخر من هذه الظواهر المسرحية، وهو(المداح) أو(القوال) « وهو شخصية كانت تتجول في وسط الأسواق وتقوم بتشخيص قصص وحكايات شعبية عربية كقصة عنترة ورأس الغولة بروايته بعض الأساطير والخرافات الشعبية».[2]

وقد يتوسط المداح أو القوال الحلقة، (الظاهرة المسرحية التي أشرنا إليها أيضا) فيروي ويقص على النظارة والمتفرجين الذين يتحلقون حوله « إحدى الحكايات أو المغامرات الكثيرة التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب عن أبطال تارخيين مشهورين أو

---

[1] د. بوعلام مباركي: الظواهر المسرحية في الموروث الشعب الجزائري، مجلة متون، عدد4، ديسمبر 2010، ص 263.

[2] المرجع نفسه، ص 264.

أولياء صالحين، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية، معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية ، وعلى خياله الخصب وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره أو طبلة ينقر عليها ليحدث تأثيرات في نفس الجمهور».[1]

ثم هناك الفارس الشعبي « وهو عبارة عن مشهد قصير يعرض في المناسبات، انتشر هذا اللون بصفة واسعة في المقاهي ليصور الواقع الاجتماعي، ويمكننا تلخيص الفارس الشعبي كما وصفه الباحث إدوارد أولوث بأنه أساس تمثيل انتقادي مضحك ومرتجل، يتكون من مجموعة بسيطة وموقف إجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها ممثلون محترفون يستخدمون الكلام والإيحاء، وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور»[2].

إن هذه الظواهر المسرحية كانت النواة الأولى لظهور المسرح الجزائري الحديث، والذي كان الملهم الأساس لرواد المسرح الجزائري في القرن العشرين، كـــ "علالو" و "محي الدين بشطارزي "، "رشيد قسنطيني " وغيرهم من أوائل الحركة المسرحية في الجزائر.

المرحلة الأولى: (1921– 1926)

يذهب اغلب الدارسين لتاريخ المسرح الجزائري، إلى أن البداية الحقيقية له، كانت عندما زارت فرقة "جورج أبيض " سنة 1921م، وقدمت عروضا مسرحية باللغة العربية الفصحى، لكنها لم تلق مشاهدة كبيرة، وقبولا واسعًا لدى الجماهير الجزائرية « غير أن الباحثين يكادون يجمعون على أن انطلاق المسرح بدأ في سنة 1926، وهي

---

[1] د.أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 11.

[2] د. بوعلام مباركي:الظواهر المسرحية في الموروث الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص26.

السنة التي حاول فيها الجزائريون خلق مسرح عربي، يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل، وهذه المحاولة تندرج في مجال المحاولات التي قام بها رواد المسرح العربي في بلدان عربية أخرى مثل سوريا ومصر ومنذ القرن الماضي... ولعل زيارة جورج أبيض" في بداية العشرينات من القرن الحالي، كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري، يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير، فقد مثلت هذه الفرقة مسرحيات تاريخية أو مترجمة بلغة عربية فصحى ».[1] ولم تلق هذه المسرحيات رواجا وإقبالا جماهيريا لعدة أسباب أهمها :

- الأمية المنتشرة في أوساط الجماهير الجزائرية التي كان الاستعمار السبب الرئيس فيها، حيث عمد – منذ احتلاله الجزائر– إلى محاربة التدريس باللغة العربية الفصيحة، وضيق على المدرسين بها، والناطقين بلسانها فنشأت أجيال جاهلة للغتها القومية، بعيدة كل البعد عن تذوق أسرارها الفنية، وفهم ما يكتب بها ومن يتكلم بلسانها.
- يضاف إلى هذا أن هذا الفن جديد على الجماهير الجزائرية، التي لم تتعود على هذه الأنواع الأدبية الحديثة : القصة والمسرحية؛ فثقافتها كانت شعبية بسيطة، تعتمد على الموروث الشعبي المتناقل مشافهة عن طريق الغناء، والحكايات الشعبية والأساطير والخرافات التي كان يرويها المداح في الأسواق الشعبية والمناسبات الدينية المختلفة.
- وأما المتعلمون فثقافتهم تقليدية، تعتمد على حفظ القرآن الكريم ودراسته، وتعلم العلوم الشرعية ودراسة الأدب العربي القديم، خاصة بعد ظهور الحركة الإصلاحية التي حمل لواءها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

---

[1] د.ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 156.

« ويمكن القول إن الأسباب التي أدت إلى فشل مسرحيات جورج أبيض عام 1921، والتي كانت تهدف إلى نشر فن المسرح في شمال إفريقيا، هي لا مبالاة الجمهور الذي بدا له أن المسرح غير وفي للتقاليد، وعلى ذلك فإن جمهور العاصمة لم يكن معدًّا، ولا مكونا على تقبل المسرح، وقد كان من الصعب على الجمهور أن يتقبل اللغة العربية الفصحى إما لجهله بهذه اللغة، أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها...

وإذا كان رشيد بن شنب، يقول إن أثناء هذه الفترة لم ينشأ المسرح من طرف الجزائريين، فإن علالو يقول إن في هذه السنة أنشئت جمعية تحت اسم المهذبية، نشطها الطاهر علي شريد الذي كتب كلا من مسرحيات الشفاء بعد العناء (فصل واحد) وفي سنة 1922 كتب القاضي الغرام، وفي سنة 1924 كتب مسرحية " بديع"».[1]

المرحلة الثانية: (1926– 1939)

في هذه المرحلة ظهر الثلاثي المسرحي، الجزائري: علالو وباشطرزي ورشيد القسنطيني وشهد تحولا في اللغة المستخدمة، من اللغة العربية الفصيحة إلى العامية الدارجة.

«حقا لقد عرف المسرح الجزائري ابتداءً من سنة 1926 تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون معا، وكان ابرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال اللغة العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، وأيضا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص أحيانا، وكان علالو (علي سلالي) أول من فتح هذا الطريق، عندما قدم يوم 12 أفريل 1926 بمسرح الكورسال بباب الوادى، مسرحية في ثلاثة فصول، وأربع لوحات بعنوان "جحا" ... وقد حققت مسرحية جحا نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصحف المحلية في ذلك

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 15.

الوقت، بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي 1500 متفرج، مما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متتالية، دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها، وهذا ما شجع الكاتب على تأليف مسرحية أخرى بعنوان "زواج بوعقلين" قدمها في السنة نفسها، ولقيت نجاحا لا يقل عن نجاح مسرحية جحا، وكتب علالو بعد ذلك سلسلة من المسرحيات الناجحة بلغ عددها سنة 1931 سبع مسرحيات».[1]

وظهرت شخصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، تميزت بروح الدعابة والفكاهة، والكوميديا الخفيفة، إلى جانب مواهبه المتعددة في الرقص والغناء والتمثيل.. فهو شخصية متكاملة، كان لها الأثر الايجابي في ترسيخ الاتجاه الذي بدأ به علالو، إنه رشيد القسنطيني الذي كان شخصية محبوبة لدى الجماهير « وهو من أصل شعبي معروف بحكمته ودقة وعمق نظرته إلى الحياة... وعرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا ساخرا وممثلا بارعا، وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق إليها بلغة مليئة بالصور والتعابير، بلغة الشعب العامية والتي يفهمها معظم الناس، وربما كان ذلك من مسببات شهرته، إلى جانب طرافه الموضوعات التي تدور حول أمراض المجتمع الجزائري والتي زاد الاستعمار ونظامه الاستغلالي من عمقها وأبعادها.

أما الألوان المسرحية التي تعرض لها، فكانت المهزلة والكوميديا والدراما، وكانت المهزلة بالذات تتمتع عنده بلون من التجديد المتواصل في التعبير، والموضوع ورغم انه نفسه لم تكن له أفكاره الواضحة المحددة عن مستقبل بلاده، إلا أنه مع ذلك تعرض بالنقد لجميع المشاكل المعاصرة التي عاشها المجتمع الجزائري وعانى منها الشعب كله ولكن نقده لم يكن يوجه بصورة مباشرة؛ لأن الظروف الموضوعية التي

---

[1] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 20.

أحاطت بنشأة المسرح، والتي يعاني منها الشعب الجزائري لم تكن تسمح بالنقد الصريح». [1]

وقد ترك المرحوم رشيد القسنطيني مسرحيات كثيرة (حوالي عشرين مسرحية) وعشرات التمثيليات الفكاهية القصيرة.

«من أشهر أعمال القسنطيني (زواج بوبرمة)، وهي المسرحية الثانية في أعماله من حيث الترتيب في السلم الزمني، وهي ملهاة في ثلاثة فصول قدمها يوم 22 مارس 1928 بأوبرا الجزائر، فلقيت نجاحا ورسمت بداية شهرته وشعبيته». [2]

وبعد وفاة رشيد القسنطيني واصل محي الدين باشطارزي مسيرة المسرح الجزائري «وهو من أسرة كورغلية، بدأ حياته العملية كحزّاب بالجامع الحنفي في العاصمة، وله صوت جهوري كان له دليلا إلى شهود المجالس الغنائية للفن الأندلسي العتيق، الذي كان يتزعمه آنذاك جماعة من الإسرائيليين، ومنهم تعلم فناننا هذا أصول الغناء الأندلسي بالسماع وقد احترف مهنة التمثيل، مضافا إليها التأليف المسرحي والاقتباس، ولعله الوحيد الذي صمد في الميدان المسرحي». [3]

وقد قدم مسرحيات كثيرة أهمها (جهلاء مدعين في العلم) و(البوزريعي في العسكرية) و(بني وي وي) وأعمال أخرى.

«وقد ترك هؤلاء الثلاثة : علالو وقسنطيني وباشطرزي، بصمات قوية على مسيرة المسرح الجزائري، طيلة ما يزيد عن عشرين سنة (1926- 1947) بحيث أرسوا تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري، وبخاصة مجتمع المدن الكبرى

---

[1] د. سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، 1967، ص 55، 56.

[2] احمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 20.

[3] حماد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق، ص 22.

وكرسوا نهائيا –تقريبا– استعمال اللهجة العامية في الحوار، وساد على أيديهم نوع مسرحي واحد هو فن الكوميديا، أما موضوعاتهم، فهي عموما اجتماعية نقدية تحمل طابعا سياسيا أحيانا، مثل ما هو الحال عند باشطارزي في مسرحية (فاقو) أو (بني وي وي)، في حين أن مصادرهم كانت متعددة فهي تراثية في الغالب عند علالو، حيث نجد أن أكثر من نصف مسرحياته مقتبس من (ألف ليلة وليلة)، أو مستقاة من التقاليد الشعبية الجزائرية، أو الفولكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند قسنطيني، بينما يأخذ باشطرزي موضوعاته غالبا من الواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر آنذاك».[1]

وفي هذه المرحلة كتب محمد العيد آل خليفة أول مسرحية شعرية، بعنوان (بلال) «وموضوع هذه المسرحية معروف، إذ تدور حوادثها في الحجاز، في عهد ظهور الإسلام، حول الاستماتة في سبيل العقيدة، والبطل فيها مثال للإيمان القوي، والصبر الطويل حتى انتصر في النهاية، والمسرحية تحمل كثيرا من بذور المأساة في لغتها، وحوادثها وأهدافها، وقد اعتقد الشاعر أن بطله يؤدي بذلك عملا قوميا هادفا، فإن بلالا قاوم جميع المغريات، ورضي بالعذاب والإهانة في سبيل عقيدته حتى النصر، وفي الوقت الذي كان فيه الشاعر يقدم بطله على النحو التالي، كانت الجزائر كلها تقاوم مغريات شبيهة من اندماج ومساواة بفرنسا، وقد استعذبت الألم في سبيل المحافظة على شخصيتها القومية، حتى انتصرت هي الأخرى في النهاية، ومن قول بلال يتحسر ويتمنى وهو يعاني آلام القيد والرق:

آه مـــن الـــــــرق آه *** قـــد ضقت بالرق ذرعًـــا

لـــو أنني كنـــت حــــــرًّا *** صدعت بالديـــن صدعًـــا

---

(1) أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع نفسه، ص 21، 22.

كيــف الخـــلاص فانـــي *** وقعت فـــي شـــق أفعـــى»[1]

المرحلة الثالثة : (1939– 1945)

في هذه الفترة، حدث نوع من الركود في مسيرة المسرح الجزائري بسبب الرقابة الاستعمارية « ولبروز الأحزاب السياسية الوطنية في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات، لذلك تم تشديد الخناق عليه لدوره في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير، وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن، فكان في مستوى تلك الأحداث، التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري، ولإفشال مهمة المسرح آنذاك كان الاستعمار سد الطرق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية، ولعزل الجزائر عن الوطن العربي، الذي كان يدعم نضال شعبنا، ولم يكتف الاستعمار الفرنسي بمثل تلك الإجراءات، بل تجاوزها إلى حد إغلاق قاعات المسرح، ومنع العروض، الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين نحو الاقتباس، فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، ورغم محاولات الطمس والإجهاض، تحدى رجال المسرح الاستعمار وبرز آخرون على الساحة المسرحية نذكر منهم محمد التوري ومصطفى قزدرلي ».[2]

المرحلة الرابعة : (1945–1954)

بعد الحرب العالمية الثانية، عادت الحركة المسرحية سيرتها الأولى بالموازاة مع حركية ثقافية وسياسية نشطة وقوية، شهدت ميلاد أحزاب سياسية وإنشاء جمعيات ونوادي ثقافية ورياضية، أعطت زخما ثقافيا اجتماعيا، انعكس بالإيجاب على حركة

---

[1] د. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائري، ط5، 2007، ص 62.

[2] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، مرجع سابق، ص 19.

التأليف المسرحي « تعد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الجزائر فترة صحوة ويقظة وتحول فكري وسياسي وثقافي والعامل الأساسي والوحيد في تكوين هذا التحول هو نمو الروح الوطنية لدى الجزائريين واشتداد الحركة الوطنية الجزائرية مع شمول فكرة محاربة المستعمر الفرنسي بشتى الوسائل والطرق كافة طبقات المجتمع.

إن للحركة الحزبية التي ظهرت في البلاد الدور الهام في تنمية هذه الروح وتقويتها عبر ربوع الوطن كله... وقد أفرزت هذه التغيرات السياسية في المجتمع الجزائري من نشاطات ثقافية عديدة لها إسهامات في تكوين جيل جديد وسبل التحرر والانعتاق، فانتشار المدارس الحرة التي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عبر كبريات المدن الجزائرية أدى إلى ترقية مستوى التعليم لدى الجزائريين، وتكوين مجتمع جديد كان له حضور سياسي خلال سنوات الأربعينات والخمسينات ثم إن ارتفاع مستوى التعليم شجع على انتشار الصحف والمجلات في البلاد خاصة المنشورات ذات التوجه الإصلاحي اجتماعيا وثقافيا».[1]

وما ميز فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص، هو ظهور المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد، موازيا للمسرح المكتوب بالعامية، بعد أن كان قد اختفى كليا عن الساحة الفنية؛ عاد في هذه المرة في ثوب جديد، على يد كتاب جدد ينتمون في معظمهم إلى "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"، « وكان رائدهم في الكتابة هو محمد العيد آل خليفة .. ثم توالى إلى ظهور مسرحيات أخرى لكتاب آخرين، نذكر منها "صنيعة البرامكة" لأحمد رضا حوحو (1947)، ويدور موضوعها حول نكبة البرامكة، والناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان (1947) وموضوعها الهجرة النبوية و"حنبعل" لأحمد توفيق المدني (1948) وبطلها هو القائد القرطاجي الشهير حنبل في حربه ضد الرومان و"المولد" لعبد الرحمان الجيلالي، ويتعلق

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 127.

موضوعها بمولد النبي صلى الله عليه وسلم، و"امرأة الأب" لأحمد بن ذياب (1952)، وموضوعها اجتماعي يدور حول معاملة زوجة الأب لأولاده من امرأة أخرى». [1]

ويتميز المسرح المكتوب بالفصحى، بكونه موجها بالأساس للتلاميذ في المدارس لصقل ممتلكاتهم، والمحافظة على اللغة العربية في أوساط المجتمع الجزائري.

« وقد عرف المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية الكبرى ثلاث مراحل رئيسية :

1 - بداية محتشمة إلى غاية ، 1926 غلبت عليها المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي الجاد والهادف، الذي يعالج الأمراض الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري، وغيره من المجتمعات العربية، وكانت لغة الحوار فيها بالعربية الفصحى.

2 - انطلاقة جديدة بعد سنة 1926، واستمرت إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، غلب على مواضيعها طابع الكوميديا، واستعملت فيها اللغة الدارجة بدلا من العربية الفصحى، ولقيت إقبالا جماهيريا كبيرا، ومشاهدة قياسية من طرف الجماهير الجزائرية العريضة، المتعطشة إلى مثل هذه الأعمال المسرحية الهزلية الهادفة، التي تخاطبها باللغة التي تفهمها، وتعكس أوضاعها الاجتماعية، وتصور آلامها وآمالها، وترسم المستقبل لطموحاتها، وتعيد البسمة التي سرقها المستعمر الفرنسي من الشفاه، وتشيع السعادة التي اغتصبها واجتثتها من القلوب، وبذلك ترسخت تقاليد الفن المسرحي في المجتمع الحضري الجزائري.

3 - عودة قوية للحركة المسرحية بعد سنة 1947، بعد أن خفت نوره إبان الحرب العالمية الثانية، وظهرت المسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصحى، التي شجعها ظهور الحركة الإصلاحية وعلى رأسها: "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين".

---

[1] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 23، 24.

وقد كان استعمال اللغة العربية هدفا بذاته، ووسيلة في آن واحد، فقد كان الهدف هو الوقوف ضد المستعمر في حملته الشرسة على مقومات الهوية الوطنية (الدين واللغة)، وتربية الناشئة الجزائرية على التمسك بهذه الثوابت، والتشبث بها، والدفاع عنها، والاعتزاز بها »[1]

المرحلة الخامسة : المسرح أثناء الثورة التحريرية الكبرى (1954– 1962)

يعتبر الفن المسرحي من الفنون التي واكبت الثورة، حيث لجأ كثير من الكتاب إلى هذا النوع من الكتابة الأدبية للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم إزاء هذه الثورة، ومساندتها بسلاح الكلمة المعبرة، والتمثيلية المؤثرة، وحث الشعب الجزائري على الالتفاف حول هذه الثورة المباركة، ودعمها بالغالي والنفيس، والصمود والتضحية من أجل الحرية والاستقلال.

لقد سار الأديب مع المجاهد جنبا إلى جنب، هذا بالرصاصة والبندقية القاتلة، وذلك بالكلمة المجلجلة والعبارة المدوية تؤرق مضاجع المستعمر، وتبث في نفوس الشعب المضطهد الأمل في غد مشرق أبيض ناصع.

« إن جميع البيانات التي تمخضت عن مؤتمرات جبهة التحرير الوطني، منذ الفاتح نوفمبر من سنة 1954، تضمنت بعض التصورات حول الثقافة الوطنية أثناء الكفاح المسلح وبعده، والثورة الحقيقية تتطلب بالضرورة تغييرا جذريا للقيم والمفاهيم البالية.

وهذا الشأن بالنسبة للثورة الجزائرية، التي انطلقت في غرة نوفمبر لتغير واقعا اجتماعيا متخلفا تسيطر عليه قوى استعمارية... ولقد حرصت الجبهة في هذه المرحلة على دفع الثقافة الوطني، إلى النظر برؤية جديدة إلى الواقع، ودعت إلى تكوين فرقة

---

[1] أحمد منور: المرجع السابق، ص 27.

فنية، وأسندت إليها تقديم عروض تكون في مستوى الثورة التحريرية، وبالفعل فقد نجحت هذه الفرقة إلى حد بعيد في عملها، وبذلك عرف المسرح الجزائري بعدا ثوريا...

وبعد اندلاع حرب التحرير، شهد المسرح الجزائري مواصلة العمل رغم الضغوط الفرنسية، وهو أمر لا يمكن تحققه ولا أن تقبله السلطات الاستعمارية، كما انه لا يمكن للفنان الجزائري الملتزم بقضية الثورة أن يتنازل عن مهمته وأداء واجبه... ولقد أدرك المسرح الجزائري منذ الوهلة الأولى هذه المهمة، فاختار –عن وعي– الطريق الثاني وهو طريق شاق وصعب، اختار طريق المنفى ليواصل مهمته الطلائعية».[1]

إن الاضطهاد الذي لقيه المسرح الجزائري وأعضاء فرقة جبهة التحرير الوطني جعلتهم يلجأون إلى الخارج، لمواصلة المسيرة النضالية في الكفاح بالكلمة " وأمام هذا الوضع اضطر المسرح إلى أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية".

« مر المسرح في المهجر بفترتين مختلفتين، من حيث نوعية النضال السياسي:

كانت الفترة الأولى من 1955 إلى 1958 في فرنسا، والثانية من 1958 إلى 1962 بتونس، أما عن الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا، فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة، بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي، وعلى العكس من ذلك ففي تونس عمل المسرح بحكم عامل المكان، على تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي، وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي، بعد أن تأسست الفرقة الفنية الوطنية في شهر

---

[1] د مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الرغاية، الجزائر، 1982، ص (19، 20).

أفريل 1958 بتونس، وكانت جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر 1957 قد وجهت نداء إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية إياهم إلى تكوين فرقة وطنية فنية ترد على المزاعم الفرنسية، والبرهنة أن الجزائر لا يربطها أي رابط، ومن الإنتاج المسرحي في هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح الجزائري، مسرحية (نحو النور)، وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب و(أولاد القصبة) لعبد الحليم رايس و(الخالدون) و(دم الأحرار) كما كتب المسرحيتين الأخيرتين وأخرج المسرحيات الأربع مصطفى كاتب.»[1]

المسرح الجزائري بعد الاستقلال: يعتبر المسرح الجزائري حلقة هامة من حلقات الحركة الثقافية في الجزائر؛ فقد واكب مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها الجزائر، وساير التطور الاجتماعي والثقافي للأمة الجزائرية، قبل ثورة التحرير وأثناء الثورة وبعد الاستقلال.

وقد تكلمنا فيما سبق عن مسيرة المسرح الجزائري قبل الاستقلال، ورصدنا أهم المحطات والأعمال المسرحية المقدمة، والشخصيات المسرحية التي كان لها الدور الفاعل في دفع عجلة المسرح الجزائري، والوصول به إلى ما هو عليه الآن " ونظرا لأهمية الثقافة والمسرح كواحد من روافدها أقدمت الحكومة على تأميمه(مرسوم رقم 63/12 الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963) [*]، ويعد المسرح من بين المؤسسات الأولى التي تضمنها قرار التأميم، وشمل المسارح الوطنية (الجزائر العاصمة- وهران- بلعباس- قسنطينة- عنابة) إلا أن اعتبار المسرح كمؤسسة عمومية ذات طابع اقتصادي تجاري، شأنها شأن المؤسسات الاقتصادية والتجارية الأخرى، وعدم إعطاء الطابع الثقافي للمؤسسة المسرحية، قد أعاق كثيرا النشاط المسرحي في الجزائر، ويأتي

---

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، مرجع سابق، ص23.

[*] أنظر محمد طاهر فضالا: (المسرج الجزائري تاريخا ونضالا) ، مرجع سابق.

في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني في فيفري عام 1963 التعبير عن هذا الهدف بما يلي:

« مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق وأعمق معانيها...

إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب، وسوف لا يتجنب المتناقضات، وسوف لن ينقاد للتأويل الأعمى، ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري... ولا يمكن تصور فن درامي بلا صراع، إذ بغيره يتجرد الأشخاص من الحياة ومن الرونق".

هذه بعض الفقرات التي وردت في اللائحة المذكورة، والمتضمنة الخطوط العريضة التي يتبناها المسرح الوطني، والمدركة لأهمية الرسالة التي يمكن أن يؤديها خدمة لقضايا الجماهير، شهدت فترة 1962- 1972 ازدهارا في مجال المسرح من حيث الكم والكيف، فقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحية، بحيث أن نسبة المسرحيات المقدمة سنويا كان 4، نصف هذه الأعمال من إنتاج جزائري، وتمحورت المواضيع التي عالجتها هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية».[1]

إلى جانب قرار التأميم عام 1963 أنشأت مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام 1965 " إلا أن هذه المدرسة كانت تعاني الكثير من النقائص، لذلك صدر قانون 1970 لتجاوزها ومعالجة مسالة الالتحاق بالنسبة للطلبة، ونظام برامج التعليم والتكوين، وإيجاد الأساتذة القادرين على تنشئة الفنان المسرحي ".[2] كل هذه

---

[1] مخلوف بوكروح: مرجع سابق، ص 25، 26.

[2] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، مرجع سابق، ص 25.

الإجراءات جاءت خدمة للمسرح الجزائري حتى يؤدي مهمته التنويرية ورسالته التوعوية بنجاح.[1]

[1] لمزيد من التوسع في تاريخ المسرح الجزائري انظر الدراسة الوافية التي كتبها د. صالح لمباركية، فقد جمعت شتات الموضوع أطرافه.

الفصل الأول

التراث: مفاهيم وتعريفات نظرية

- مفهوم التراث في اللغة.
- المفهوم الاصطلاحي للتراث.
- مصـــادر التـــراث.
- أسباب العودة إلى التراث.
- خصائص التراث.
- قـــراءة التـــراث.
- مفهوم مصطلح التوظيف.
- مصطلح "توظيف التراث".
- معايير توظيف التراث.

في هذا الفصل سأتناول مختلف قضايا التراث بمختلف قضايا التراث (الفكرية الأدبية)، والتي كانت محور النقاش والبحث ، ولكثرة هذه القضايا وتشعبها، وتشعب الآراء وتشابكها وصعوبة فصلها من بعضها البعض (في كثير من الجزئيات) فقد؛ حاولت أن ألم بشتاتها، وأجمع ما تفرق منها، وأخرج بخلاصة مفيدة في الموضوع.

إنها «محاولة لصياغة نسق نضري في معالجة التراث العربي »[1] وبخاصة ما يخدم موضوع البحث (قضية توظيف التراث العربي). « فواقع الأمر أن قضية التراث قد فرضت نفسها على الواقع العربي الراهن، وقد وصل بها الكثيرون إلى حد الربط القاطع بين حل إشكالياتها، وحل إشكاليات الواقع العربي الراهن».[2]

من هنا تج يء أهمية البحث في التراث العربي من زاوية أدبية فكرية ولو من خلال جزئية واحدة هي (توظيف التراث العربي).

وتأتي كذالك أهمية النظر فيه نظرة ع لمية موضوعية تتجاوز الاحتفائية العاطفية العابرة، وتتخطى حواجز الوهم ودوائر العجز المغلفة إلى رحاب البحث العلمي الجاد الذي يجعل التجرد منطلقا ونشدان الحقيقة غاية ومقصدا.

مفهوم التراث في اللغة:

جاء في لسان العرب: "الورث، ... والتراث واحد... والورث والتراث: ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال والإرث في الحسب...[و] التراث : ما يخلفه الرجل لورثته والتاء فيه بدل من الواو [3]، وقد جاء ذكر "التراث" في القران الكريم؛

---

[1] رفعت سلام: بحثا عن التراث العربي، نضرة نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص5.

[2] المرجع نفسه ص 11.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة ورث، دار صادر، بيروت، لبنان، لا (ط ت)

قال تعالى ﴿**وتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمّاً ، وتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبّاً جَمّاً**﴾[1]، وقد فسر ابن كثير لفظة "التراث" بـ "الميراث". [2]

«ويأخذ التراث أكثر من دلالة، معظمها من الدلالات الروحية ؛ فقد استخدم القرآن الكريم (التراث) بالمعنى العام، وهو امتلاك ما يتركه الميت أو السلف، ثم استخدم دلالات أخرى لا تقف عند الدلالة الحسية لامتلاك الأشياء؛ فهناك (ورث) العلم والطاقات العلمية والنفسية الضخمة؛ فقد ورث سليمان منطق الطير من داوود "**وورث سليمان داوود وقال يأيها الناس علمنا منطق الطير**" وهناك الورث بمعنى الفهم والعلم كما في "ورثو الكتاب" كما في قوله تعالى: ﴿**فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ وَرِثُوا الْكِتَابَ**﴾ ، كذلك استخدم القرآن الكريم دلالات الورث بمعنى البقاء بعد فناء الحياة كما في قوله تعالى : ﴿**إِنَّا نَحْنُ نَرِثُ الْأَرْضَ ومَنْ عَلَيْهَا وإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ**﴾، كما يستخدم القران الكريم مقابلات (ورث) بمعنى الامتلاك». [3]

وجاء في السنة المطهرة قوله صلى الله عليه وسلم (العلماء ورثة الأنبياء) والأنبياء لم يتركوا المال، بل تركوا العلم والحكمة، وهي أشياء معنوية.

وقد وردت كلمة (التراث) في الشعر الجاهلي في معلقة عمر ابن كلثوم في قوله:

« ورثنا مجد علقمة ابن سيف	***	أباح لنا حصون المجد دينا
ورثنا مهلهلا والخير منه	***	زهيرا نعم ذخر الذاخرينا
وعنابا وكلثوما جميعا	***	بهم نلنا تراث الأكرمينا
ومنا قبله الساعي كليب	***	فأي المجد إلا قد ولينا

[1] سورة الفجر: الآيات [19، 20].

[2] عبد الحميد هنداوي: مختصر تفسير ابن كثير، دار الهدى، مصر، مج2، 2001، ص 83.

[3] مدحت الجيار : الشاعر والتراث ، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2006، ص(161).

ورثناهن عن آباء صـدق *** ونورثها إذا متنـا بنينـــا» [1]

يقول الزوزني في شرحه للبيت الذي وردت فيه كلمة (التراث) : «وورثنا مجد عتاب وكلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم، أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم فشرفنا بها وكرمنا».[2]

هذا هو تصور الشاعر الجاهلي للتراث؛ انه المجد،انه الصفات الحميدة التي يتمتع بها الآباء ويرثها الأبناء ، وهكذا تتوارثها الأجيال المتلاحقة جيلا بعد جيلا ، « فالتراث والموروث لديه مجد يجب الدفاع عنه حتى الموت، حتى لا يطمع الطامعون، ثم انه سوف يورثها لأبنائه، ويذكر هنا عناصر هذا الفخر بالمجد المؤثل في أصحاب الشعر، وأصحاب السيف من أجداده وآبائه ، وهم علقمة بن سيف المهلهل وزهير وعتاب، وكلثوم، وكليب، والمشهور عنهم أنهم شعراء وفرسان في الوقت نفسه، لكنه يشير إلى المهلهل أول من هلهل الشعر وتراه يأتي بعد الفعل (ورث) بمصطلح (تراث) أكرمينا لينقل الخاص إلى العام، إشارة إلى التداول المستمر للتراث من السابق إلى اللاحق وهكذا». [3]

هذه الأبيات تعبر أصدق تعبير عن نظرة (الإنسان العربي) إلى تراثه القديم، وهي صورة صادقة عن تشبث العربي بتركة الأجداد ومآثر الأقدمين، وحرصه على توريثه لأبنائه، وأن تبقى (سنة التوريث) سنة جارية بين السلف والخلف، تجري في وجدان العربي مجرى الدم من العروق . « من الممكن أن تبتر الإنسان الإفريقي أو الأسيوي عن تراثه من دون أن يموت حضاريا، أما العربي إن قطعته عن تراثه فتكون قد حكمت عليه بالموت... ينتمي العربي إلى تراثه انتماء، ويتماهى فيه معنويا من دون

[1] الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر المهذبات، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ص 250.
[2] الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب الحديث ط(1) 2002، ص 122.
[3] مدحت الجيار: الشاعر والتراث مرجع سابق، ص 156.

تحفظ... فيتخذ لذلك بعدا ر وحانيا وعصبيا يضعه خارج دائرة التفكير ، وخارج دائرة التقليد؛ فالمساس بالتراث غير وارد كما أن مساءلته أوزيارته على الطريقة الغربية غير ممكنة لوقوعه ضمن دائرة مثالية عليا».[1]

هذه هي علاقة العربي بتراثه التي تختلف تماما عن علاقة الغربي بتراثه؛ « فالتراث عن الإنسان الغربي:

- جزء لا يتجزأ من الماضي.
- جزء من الذاكرة الجماعية.
- لا يشكل نموذجا يحتذى بــه.
- لا يستدعي سوى الزيارة.
- لا يشكل عودة إلى الينابيع.

لذلك كله فالتراث عند الغربي – عكس التراث عند العربي – يقع خارج دائرة التماهي».[2]

المفهوم الاصطلاحي للتراث:

من القضايا التي شغلت بال المفكرين والمثقفين العرب، وأخذت مساحة واسعة من البحث والنقاش، قضية (التراث العربي).

ولأهمية هذه القضية ومحوريتها، وقصد فهم أبعادها ، وتكوين صورة واضحة عنها، لا بد من تحديد واضح لمفهوم التراث ، بعرض كل الآراء التي حاولت تحديده وحصر معناه. كل هذا قبل الخوض في المسائل الأخرى المتفرعة عن المفهوم ؛ فالحكم على الشيء فرع عن تصوره.

---

[1] فريد ريك معتوق: سوسيولوجيا التراث، شركة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ، ص(21 ،22).

[2] المرجع نفسه، ص 16.

«ولقد اهتم العقل العربي المعاصر بالمسالة التراثية إلى حد أصبح التراث يمثل محورا للأبحاث والدراسات في مختلف المج الات والفنون، ومر د هذا الانشغال إلى رهنية الإنسان العربي ، وتأزم واقعه السياسي والاجتماعي والحضاري وشعوره بالدونية أمام الآخر الذي قطع أشواطا في العلوم والاكتشافات، وتأتي العودة إلى التراث بمثابة ردع للحملات التشكيكية في موروث الإنسان العربي، ويبرز من خلال هذه العودة محاولة اكتشاف رخصة جواز إلى الحضارة الإنسانية». [1]

فتوالي النكسات، وتتابع الإخفاقات جعل الذات العربية تمارس على نفسها نوعا من الجلد الذاتي، والتأنيب الحضاري، واللوم الثقافي، ومن ثم البحث عن مخرج من هذا النفق المظلم ، فكان أن اتجهت إلى التراث العربي لعلها تجد فيه الدواء لأدوائها والعزاء لنكساتها ونكباتها، «ووقوفا عند هذه الخلفيات التي كانت وراء العودة إلى التراث تجعلنا نتسا ءل عن المنهج الذي اصطنعه المثقف العربي لهاته العودة . المنهج ليس واحدا، ويرجع ذلك إلى تعدد القرارات المنحدرة أصلا من خلفيات إيديولوجية وسياسية وابستمولوجية واستيطيقية، وأمام هذا التعدد لا يمكن الإلمام بكل ما كتب عن التراث انطلاقا من رؤية معاصرة له». [2]

وقد كثرت التعريفات للتراث وتشعبت، وسنورد هنا نماذج تمثل مختلف التوجهات، والفلسفات لمناقشتها، ولبيان ما فيها من مآخذ حتى نصل إلى التعريف الذي يكون جامعا – حسب رأيي– يعطي تصورا صحيحا عن التراث. فمثلا التراث عند الدكتور فريدريك معتوق هو : «مفهوم حديث بالمعنى الذي أعطي له في الأدبيات

---

[1] د. محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد و الشهادة ، تريفة – بركان، ط (1) 2009، ص 78.

[2] المرجع نفسه: ص (78، 79).

والكتابات التي تلت ع صر النهضة. انه يمثل كتابة كبيرة من الأعمال العائدة إلى الأزمنة العربية الماضية والتي كان للإسلام فيها إسهام معنوي كبير». [1]

ونلاحظ هنا في هذا التعريف ربط التراث بالإسلام : أي إضفاء البعد الديني على التراث ووضع نوع من القداسة على التراث العربي، لذا نجد الكاتب يقول مجاهرا بهذه الحقيقة « لذاك يبدوا تعاملنا مع التراث منذ اللحظة الأولى تعاملا منحازا، إذ نضعه بشكل إرادي في موقع سيتحكم به لاحقا، فيغدوا التراث بعدها رديفا ولو غير معلن للإيمان ينصاع لقانونه، وينضوي تحت لوائه». [2]

إن رفع التراث إلى مستوى يصبح فيه مرادفا للإيمان مبالغة وفرط تقديس، وفيه خلط بين ما هو وحي مقدس، وما هو تفسير إنساني لهذا الوحي. من المفكرين من نحا هذا النحو في تعريفه للتراث؛ كالجابري – رحمه الله – «فالجابري – على سبيل المثال – يرى أن هذه الثقافة "ليست بقايا ثقافة الماضي، بل هي تمام هذه الثقافة وكليتها؛ إنها العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والذهن والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى: إنها في أن واحد المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي، وبطانتهما الوجدانية». [3]

إن هذا التعريف كالذي سبقه يضفي نوعا من القداسة على التراث؛ فهو يعتبر الشريعة جزءا من التراث، ويجعل العقيدة الإسلامية مكونا من مكونات التراث؛

---

[1] د. فرديريك معتوق:سوسيولوجيا التراث، مرجع سابق، ص11 .

[2] المرجع نفسه، ص(12،11).

[3] مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث، مجلة(فصول)، العدد 62 ، شتاء وربيع 2004، ص 70.

فالشريعة هي «الجانب الذي يضبط سيـــر الحياة الإسلامية ، بمجموعة من الأحكام الشرعية العملية ، التي تنضم علاقة الناس بعضهم ببعض في جوانب الحياة المختلفة، وتبين لهم ماذا يحب الله منهم ولهم، وماذا يكره».[1]

إذا؛ فللشريعة هي مجموعة من الأحكام الشرعية العملية التي تنضم علاقة الناس فيما بينهم؛ والحكم الشرعي هو عند الأصوليين (خطاب الله المتعلق بأفعال المكلفين...) وخطاب الله تعالى هو كلامه، وهو مقدس، فكيف يجعل المقدس جزء ا من التراث الإنساني.

«إن الفرق كبير جدا بين ما هو مقدس مثل القرآن، والخطابات التأويلية المختلفة لذلك النص، فهذه الخطابات لا تكتسب شرعية التقديس حينما تتأول المقدس؛ إنها بالأحرى خطاب الإنسان الفاعل المنتج حول الخطاب الإلهي الموجه إليه ».[2]

ويذكر الدكتور مصطفى بيومي عبد السلام أيضا تعريفات أخرى للتراث عن كل من (حسن حنفي– ونوري حمودي القسي، محمود أمين العالم). ونلاحظ أن هذه التعريفات خلطت بين التراث، وقراءة التراث وتوظيفه، وبين الأمرين– كما ترى– فرق كبير؛ فالذات شيء ونظرتنا إليها شيء آخر.

ولم يفرق الدكتور مصطفى بين التعريفات الثلاثة في أنها تتضمن تدمير ا للتاريخية (النص التراث) وإلغاء للزمن الذي اتبعه وقطعه عن سياقه التاريخي ، ليفند ذلك ويعطي التعريف الذي يراه صحيحا فيقول : «إن التراث أنتج في فترة زمنية معينة، وبشر بأعينهم يعز ى إليهم صنعه وإنتاجه، وبعبارة (أخرى) أكثر تحديدا: إن التراث – فيما أضن– خطاب الإنسان العربي في فترة زمنية معينة، وقد نقل إلينا عن

---

(1) د. يوسف القرضاوي: مدخل لمعرفة الإسلام، مكتبة وهبة، القاهرة، ط (3)، 2001 ص111.

(2) مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث (مجلة فصول)، مرجع سابق، ص 70.

طريق الكتابة، أو بالأحرى فان الكتابة اشتقت هذا الخطاب فجعلته نصا. إن ذلك يعني- باختصار شديد- أن التراث هو مجموع النصوص التي أنتجت في فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل ورثتها، فأصبحت جزءا من وعيه وبنية تفكيره».[1]

ولنا على هذا التعريف ملاحظتان:

أولاهما: قصر التراث على التراث العربي وإغفال البعد العالمي له؛ فلكل امة- شرقا وغربا – تراثها فللعرب تراثهم وللعجم تراثهم...

وأخراهما: اختزال التراث في النصوص المكتوبة وإهماله للتراث الشفهي الذي تتناقله الشعوب مشافهة ورواية، كالكثير من الأساطير والأغاني الشعبية المشتهرة بين الناس، وكذلك إهماله للتراث المادي «واختص القسم الأخير من التصنيف بموضوع الثقافة المادية الثقافة المادية الذي اشتمل على العناصر الفرعية التالية : البيت وأجزاؤه وزينته – الأثاث والأدوات المنزلية – الأواني- الأدوات – الآلات الموسيقية واللعب والرقص – أدوات العمل الزراعي، وتربية الماشية ...الخ، الأشغال اليدوية النسوية – الأزياء – أدوات الاحتفال بالعيد – الفنون الشعبية».[2]

وجاء في كتاب: (توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث) : «إن التراث كما يؤكد الباحث طارق زيادة هو حضور الأصل أي الأدب[*] (الماضي، السلف) في الابن (الحاضر، الخلف)»[3]

---

[1] مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث (مجلة فصول)، مرجع سابق، ص 71.

[2] د مصطفى جاد: نظريتي، أرشيف الفولكلور (1) التأسيس، دفاتر الأكاديمية، أكاديمية الفنون، 2000 ، ص22.

[*]. هكذا وردت في الأصل، ولعل الصواب (أي الأب).

[3] د بوجمعة بوبعيو، د حسن مزدود، ال سعيد بوسقطة: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث ، مطبعة المعارف عنابة ، ط1، 2007 ،ص 10.

ونلاحظ أن هذا التعريف يذكر وظيفة التراث (الحضور) ويغفل ماهية التراث.

وبعد عرض ورصد أهم التعريفات العلمية للتراث – فيما قرأت – ومناقشتها، أرى أن التعريف الآتي هو الذي يفي بالغرض لدقته وشموليته، وخلوه من المآخذ التي أخذناها على التعريفات السابقة. فنقول إن التراث هو: « ما تخلفه الأمم عبر التاريخ ويكون مرآة (لتاريخها) لحضارتها في عاداتها وتقاليدها ، ومنتجاتها اليدوية والفكرية، وفنونها وخبراتها. وما يورثه السلف للخلف، ويكون موضع اعتزاز له، فالفراعنة تركوا تراثا ضخما في أهراماتهم، وما سجلوه على ورق البردي، والهنود يفخرون بتراث عريق يدل على حضارات عريضة كانت لهم سواء في الفكر والفلسفة والطب والأدوية، والعادات العريقة، وتراث العرب مفخرتهم التي لا تنضب، وهي ما تعتز به عقديا. واجتماعيا وفكريا وإنسانيا، وتحفل المتاحف بأفانين تراث الأقدمين فنيا وعلميا، وهو مرتبط بالكلاسيكية ومتعارض مع الحداثة».[1]

مصـــادر التـــراث:

التراث الديني: ونعني بـــــ "الديني" هنا، التراث الذي مصدره الدين بالمعنى الشامل لهذه الكلمة سواء أكان سماويا أم أرضيا. والدين كما نقل الدكتور يوسف القرضاوي عن الدكتور عبد الله دراز في كتابه : « هو الاعتقاد بوجود ذات أو ذوات غيبية علوية لها شعور واختيار، ولها تصرف وتدبير للشؤون التي تعني الإنسان، اعتقاد من شأنه أن يبعث على مناجاة تلك الذات السامية في رغبة ورهبة، وفي خضوع وتمجيد، وبعبارة موجزة هو "الإيمان بذات إلهية جديرة بالطاعة والعبادة، هذا إذا نظرنا إلى الدين من حيث هو حالة نفسية بمعنى التدين، أما إذا نظرنا إليه من حيث هو حقيقة

[1] د. محمد التوني: المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. ط1، 1993 ، ص (239)

خارجة فنقول: "هو جملة النواميس النظرية التي تحدد صفات تلك القوة الإلهية، وجملة القواعد العملية التي ترسم طريقة عبادتها"».[1]

وتعتبر الشخصيات الصوفية مادة تراثية غنية، وزادا فنيا ثريا يثري التجربة الإبداعية، ويمدها بعناصر الجدة والدهشة والإغراب.

التراث التاريخي: الأمة العربية الإسلامية لها تاريخ عريق مشترك بين جميع الأقطار العربية، وتاريخ يخص كل قطر من أقطارها، وهو ذاكرة الأمة، وأحد مقوماتها ورمز هويتها.

والتاريخ مصدر تراثي غني بالمادة الفنية الخام، وما على المبدع سوى إعادة صياغتها، وإضفاء لمسة جمالية عليها. (في تراثنا التاريخي مشاريع لمسرحيات شبه جاهزة غنية بعناصر التشويق، والإثارة بشخوصها و أحداثها يستطيع الكاتب أن يعيد بناءها الدرامي، وفق رئية فنية خاصة، ولمسة إبداعية راقية، تصل الماضي بالحاضر، « بغية تجذير مضامين النص المسرحي وعقد صلات الحاضر بالماضي، واستثمار رموز وعلامات تنتمي إلى الماضي».[2]

---

[1] د. يوسف القرضاوي: مدخل لمعرفة الإسلام، مرجع سابق، ص 9.

[2] د محمد جلال أعراب:خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، مرجع سابق، ص107.

ومنهج الدراسة عدم تحديد البعد التاريخي للتراث العربي بفترة زمنية معينة، فالتاريخ العربي قديم قدم الإنسانية.

« وتمثل النظرة لـ "العمق التاريخي للتراث" مستوى ثالثا للتمايز، ويمكننا– في ذلك – أن نرصد نظرتين سائدتين :

الأولى: تربط بين التراث العربي والإسلام، فتوقف نشأة التراث على ظهور الإسلام في القرن السادس الميلادي...

الثانية: تربط بين التراث العربي والعرب...»[1]

إن كثيرا من الأعمال الخالدة في مجال الأدب كان التاريخ مصدر الهام لمبدعيها « ومن المعروف في تاريخ المسرح أن شكسبير كان متحمسا بأخذ القصص الجاهزة من التاريخ وصبها من جديد في عمل من إبداعه، وكذالك كتاب المسرح الإغريقي الذين وجدوا في الأساطير تلك المادة الجاهزة – وفي الملاحم الشهيرة مثل " الإلياذة" و"الأوديسة" للشاعر هوميروس، ومع ذالك قدموا أعمالا تعتبر إلى يومنا هذا معيارا ونموذجا يحتذى».[2]

التراث الشعبي: وهو قسمان : تراث شعبي محلي خاص بكل قطر من أقطار الوطن العربي، من المحيط إلى الخليج « وفي الجزائر والبلدان العربية عموما ، استمرت في العهود المظلمة استمرت الفنون الشعبية سائدة تعبر عن وجدان الشعوب» [3]

وهناك تراث عربي (قومي) مشترك ، تشترك فيه الأمة العربية جمعاء« من ذالك توصل الدراسات الفولكلورية ، والأسطورية المقارنة إلى أن هناك أساسا أسطوريا وفولكلوريا عقائديا ولاهوتيا مشتركا لأغلب الشعوب العربية» [4]

---

[1] رفعت سلام: بحث عن التراث العربي، مرجع سابق، ص18،19.

[2] د عادل العليمي: مسرح الفولكلور المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005، ص8د.

[3] من مقدمة د. عثمان سعدي لكتاب البشير الإبراهيمي دار الأمة (الجزائر) ط (1) 2010، ص 6.

[4] شوقي عبد الحكيم: دراسات في التراث الشعبي الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005 ص4

والتراث الشعبي يكاد يكون هو التراث كله ؛ لكثرة استعماله مرادفا لكل مة "التراث" عند كثير من الكتاب والأدباء وهو «...الثقافة الشعبية الروحية والمادية التي أبدعها الشعب على امتداد تاريخه وتناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل عبر المشافهة معبرا عن المعتقدات والمعارف الشعبية لدى الجماعة، وعاداتها وتقاليدها وآدابها، وفنونها، وثقافتها المادية » [1]

ونقل الدكتور سيد علي إسماعيل تعريفا للتراث الشعبي عن فاروق خورشيد في كتابه (الموروث الشعبي) كالأتي:

« مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر؛ وهو بهذا المصطلح يضم القبا ئل الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات والمختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات، وسواء كان الفـولكلور النمطي العربي العام ، أم كان من الفـولكلور البيئي الذي تعرضه ظروف البيئة، وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة». [2]

وقد وقف التراث الشعبي العربي سدا منيعا، ضد الحملات الاستعمارية الرامية إلى خلخلة النسيج الاجتماعي، وطمس معالم الهوية العربية ومسخ ملامح الشخصية العربية بأبعادها التاريخية، والدينية والثقافية «ومهما كانت أسباب هذا الإهمال للتراث الشعبي؛ فقد اقتضت مرحلة الاستعمار في الجزائر أن يكون الأدب الشعبي مضمونا

---

[1] عادل العليمي، مسرح الفلكلور المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 19.

[2] فاروق خو رشيد : نقلا عن د . سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار المرجاح (التلويث) دار قباء(القاهرة)،2000، ص 237

يدعو إلى إيقاظ الوعي الوطني، والتمرد على الإدارة الأجنبية والدفاع عن خصوصية الأمة». [1]

«ونظرا لأهمية الثقافة الشعبية وتأثيرها على الأفراد والمجتمعات؛ فقد اعتمد الاحتلال الفرنسي على الدراسات الميدانية للثقافة والموروث الشعبي الجزائري، من خلال دراسة عاداتها وتقاليدها، وثقافتها التي تعكس شخصيتها». [2]

والتراث الشعبي لثرائه، وقيمته الفنية والاجتماعية والثقافية؛ فقد حظي باهتمام كبير من الأدباء والكتاب والمفكرين والأكاديميين توج بظهور مصطلح " فولكلور".

« **فولكلور: Folk** وتعني شعب، Lore ومعناها علم؛ وقد استعمله لأول مرة العالم البريطاني ويليام تومس (William Thomos) في مجلة بريطانية سنة 1946، والمدلول العام لمصطلح فولكلور (علم الأدب والتقاليد والآداب الشعبية) كما حددته دائرة المعارف الفرنسية ج 17 ... وهذا العلم يهتم بكل ما يتعلق بالتراث الشعبي المتجاوب مع مشاعر الغالبية من الشعوب، من أساطير شعبية وغناء ورقص وشعر، ويتناول ذلك بالجمع والدراسة والتحليل واستنباط كل ما هو إنساني عام من ناحية، وشعبي خاص من ناحية أخرى »[3] وجاء في المعجم المفصل للأدب أن مصطلح فولكلور « مصطلح أجنبي حديث سائد في العلم ... وهو علم عادات الشعوب، وتقاليدها، وحكاياتها، ومعتقداتها، وأغانيها، وآدابها، وأقوالها المأثورة المحفوظة والمتناقلة شفهيا» [4]

---

[1] د. عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، 2008 ، ص8.

[2] انظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، 2007 ص8 .

[3] د. عثمان سعدي: المرجع السابق. ص 5.

[4] د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، مرجع سابق. ص 695 .

موضوعات التراث الشعبي: ذكر الدكتور مصطفى جاد موضوعات الفلكلور، التي تنقسم إلى ستة أقسام على النحو الآتي: [1]

1 ــ الفلكلور (عام) ويندرج تحت هذا القسم:

- ⇦ علم الفلكلور
- ⇦ الجمع الميداني
- ⇦ أرشيف الفلكلور
- ⇦ ببيليوغرافيات الفلكلور
- ⇦ معاجم الفلكلور

2 ــ المعارف والمعتقدات الشعبية: ويشتمل على سبيل الذكر لا الحصر، الانطولوجيا الشعبية، الأولياء، القديسون، الطب الشعبي، السحر، الأعلام، ...الخ.)

3 ــ العادلات والتقاليد: وفيه عادات الزواج، الميلاد والموت، الأعياد الإسلامية والمسيحية، المواسم الزراعية، العادات اليومية، العلاقات الأسرية ... الخ.)

4 ــ الأدب الشعبي: ويشمل الأساطير، الحكايات، السير والملاحم الشعبية، الشعر والأغاني الشعبية، الأمثال، الألغاز، الفكاهة، التعابير والأقوال السائرة ... الخ.)

5 ــ الفنون الشعبية: الموسيقى والرقص الشعبي، الألعاب الشعبية، الدراما والتشكيل الشعبي...

6 ــ الثقافة المادية: الحرف والمهن الشعبية، الأدوات المنزلية، أدوات الزراعة، الأسلحة...

---

[1] د. مصطفى جاد:نظريتي أرشيف الفلكلور، مرجع سابق ص 73، 74، 75.

أسباب العودة إلى التراث:

يمكن تقسيم أسباب العودة إلى التراث العربي إلى قسمين : أسباب فنية، وأسباب غير فنية (سياسية، اجتماعية ...).

<u>أولا:</u> الأسباب الفنية ومن هذه الأسباب (الأهداف)

* **محاولة التأصيل لمسرح عربي:** إن طبيعة المتلقي العربي : ثقافته، دينه، تطلعاته، آماله وآلامه ... تختلف عن طبيعة المتلقي الغربي. والمسرح بتقاليده الموروثة عن النمط الغربي قد لا يلتقي في كثير من الأحيان مع طبيعة الشخصية العربية، بخصوصيتها التاريخية والدينية والحضارية، ولا يعبر عن آمال وآلام شعوب المنطقة العربية لذلك اتجهت أنظار بعض المسرحيين العرب، نحو البحث عن هوية عربية للمسرح العربي واستقلاليته عن النمط الغربي. « إن البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبيا، لم تكن دعوة متعجلة غير مدروسة، وإنما كانت دعوة قومية وطنية، يخدم المسرح من خلالها توطين الثقافة العربية، وقد تبنى هذه الدعوة الباحثون والمجربون المسرحيون العرب، لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوربي ويهملوه كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي. من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي وبوسائله. إلى أنماط عربية وإسلامية، تلتصق بالواقع العربي الذي يتميز بطبيعته الخاصة في الاستقبال... فقد دعا من المؤلفين توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي. والمقلد ودعا ويسف إدريس إلى مسرح "السامر" وطبقه في مسرحية "الفرافير"، وطبقها من بعده محمود دياب في مسرحية "ليالي الحصاد"، أما الفريد فرج وقاسم محمد وعز الدين المدني وغيرهم؛ فقد مزجوا بين ما جاء في كل من أساليب وأجناس ومذاهب (ألف ليلة وليلة)، وعند الجاحظ والمقامات وبعض الأعمال، واستعان سعد الله ونوس بفرجة المقهى، ويوسف العاني بتطوير أحدوثة شعبية، ومازج كل من

عادل كاظم، وعبد الكريم برشيد بين المحلي والعربي والعالمي بأسلوب "المسرح الاحتفالي" وهكذا على سبيل المثال لا الحصر». [1]

ولا ننسى محاولات الكتاب الجزائريين الذين كانت لهم اليد الطولى في ذلك كولد عبد الرحمان كاكي، علالو وعبد القادر علولة في مسرح الحلقة.

ويذكر الدكتور فاروق اوهان [2] بعد كلامه عن محاولات التجريب في الموروث الشعبي العربي، والتأصيل لمسرح عربي، أن تجربة عبد القادر علولة تميزت عن نظيراتها في الأقطار العربية الأخرى، بعقد مقارنة بين المسرح العربي القديم والدراما الإغريقية، عند توجهه إلى مسرح الحلقة، وأن نظراءه في الأقطار العربية الأخرى، لم يفيدوا من تجربته «ويطرح د. خالد البرادعي في معرض تناوله للتراث لدى – صلاح عبد الصبور– قضية تعامل الكاتب مع التراث، منتهيا إلى فكرة تأصيل المسرح عبر التراث، وهو ما يعطي التراث قيمة تضاف إلى قيمته» [3]

لكن الدكتور سخسوخ يرى عكس ذلك، فهو مع سعد الله ونوس، في أن استلهام التراث الشعبي أو التاريخي لا يعني تأصيل المسرح العربي « ويرى ونوس – نحن معه – أنه إذا كان مجرد استلهام التراث يؤدي إلى تأصيل المسرح، فإن مسرحنا قد تأصل منذ نشأته؛ لأن الرواد الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ» [4]

وفي تقييمهم لتجربة التأصيل المسرحي العربي، يرى كثير من النقاد والمسرحيين أن هذه التجربة باءت بالفشل، ولم يحققوا شيئا مما قصدوا إليه، فسعد الله ونوس يرجع

---

[1] فاروق اوهان: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، المجلد 15، العدد الرابع، شتاء 1995، ص66،67.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] د. أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 ص34

[4] المرجع نفسه ص 34.

ذلك إلى البداية الخاطئة، والكاتب والمخرج التونسي محمد المديوني يرى أن التركيز على الهوية، أدى إلى الانغلاق ويصف المخرج الكويتي هذه التجارب بالمشوهة، أما لطفي الخوالي فينصح نفسه وغيره بالكف عن إضاعة الجهد فيما لا طائل تحته.[1]

« فإذا ما حاولنا التوصل إلى الأسباب الحقيقية الكامنة خلف هذا الإخفاق التجريبي للتأصيل التراثي... فسنجده أنه ربما يعود إلى سلفية الطرح في كثير من العروض، التي تتعامل مع التراث، والتي ترى في صفاء الشكل التراثي، الوسيلة المثلى للوصول إلى الهوية المطلوبة ». [2]

* **إثراء التجربة الفنية** وإمدادها بعناصر أكثر إيحاء ورمزية، للتخلص من التقريرية والمباشرة والحصول على الإمتاع « إن الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي في هذا الصدد أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ... وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين تعسفية». [3]

* **البحث عن المعادل الموضوعي:** قد يضطر الكاتب أحيانا إلى عدم الإفصاح عن أفكاره، وشخصيته الإبداعية، فيلجأ الى التراث هروبا من السلطة السياسية، التي لها سلطة الرقابة على المصنفات أو عندما يريد تمرير رسائل سياسية والترويج لأفكاره وإيديولوجيته، أو انتقاد الأوضاع القائمة وتجنب سهام النقد والتجريح، والترهيب الرسمي والشعبي. يلجأ الكاتب المسرحي بخاصة إلى هذه "الحيلة الفنية" عبر ما أسماه

---

[1] د. سيد خاطر: تقييمي لقضايا التجريب المسرحي المصري، أكاديمية الفنون، دفاتر الأكاديمية (مسرح)، 2005 ص21، 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23 .

[3] د. فاطمة يوسف محمد: المسرح والسلطة في مصر 1902، 1970 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006 ص 90.

محسن المصيلحي « المسرحية القناع »[1]، ويرى بعض النقاد المسرحيين أن رواد المسرح العربي، (النقاش، القباني، اليازجي) لجأو إلى التراث لكتابة مسرحياتهم هروبا من بطش السلطة [2].هذا التكتيك الفني المسمى بالمعادل الموضوعي « ينهض على الحقيقة العضوية المنطقية التي تشترط أن يقوم كل جزء داخل العمل الفني بالتمهيد للجزء الثاني ». [3]

* **استثمار المادة التراثية الخام :** ففي التراث العربي عامة، والشعبي بخاصة مشاريع جاهزة لأعمال مسرحية جميلة، إذا توافرت الموهبة الإبداعية والملكة الفنية الخلاقة « كما أن التراث الشعبي يقدم للمبدع مادة أولية إبداعية جاهزة يسهل صبها في قالب درامي ». [4]

ثانيا : أسباب غير فنية

هناك أسباب أخرى أغرت الكتاب والمسرحيين، على الاستعانة بالتراث العربي في إبداعاتهم منها الثقافية، الاجتماعية، والسياسية، ...

الحفاظ على التراث : وذلك بإبراز قيمته، ونفض الغبار عنه، والتعريف به وبوزنه، ومكانته الاجتماعية والثقافية والحضارية، لأنه ذاكرة الأمة الجماعية، وخزانتها الفكرية والثقافية، تحوي كنوزا "فنية" ثمينة خلفها الأسلاف، ودائع للأخلاف وهو روح الأمة، وضميرها الحي، وقلبها النابض، وترجمان الشعوب في أفكاره،ا وآمالها وآلامها.

---

[1] محسن المصيلحي: قراءة في مسرحيتين جديدتين لأبي العلاء السلاموني، مجلة فصول، 2003، ص 315.

[2] انظر/ أحمد سخسوخ، الدراسة الشعرية بين النص والعرض المسرحي، المرجع السابق ص 28.

[3] د. محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي، دراسة في المنظر والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007 ص 78 .

[4] د. عادل العليمي: مسرح الفلكلور المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 191.

« من هنا تتجلى شرعية "الاعتراف" بهذا الأدب بدلا من الاستعلاء عليه، أو تجاهله وتهميشه أو تغييبه، كما تتجلى أيضا شرعية "استلهامه وتوظيفه"، والتناص معه والتعلق به باعتباره طرفا – وليس ترفا– في التعبير عن واقع الشعوب وأحلامها الجمعية ». [1]

فالتراث العربي ذو قيمة تاريخية كبيرة، ولا يسع الكاتب والمبدع تركه أو تجاهله، فهو يأسر ويجذب، ويدهش ويغري بالالتفات إليه؛ لأن «الإرث كحلم مخفي يصطاد يقوم باصطياد من يرثه». [2]

إن أضعف الإيمان تجاه تاريخ هذه الأمة العريق، أن توجه الجهود إلى العناية بتراثها، وما توظيف هذا التراث إلا جزء يسير من هذه العناية، ولكل أمة طريقتها الخاصة للاحتفاء بتاريخها وتراثها « سواء لمن كان يملك تراثا مشفرا، ومن يعاني نقصانا فيه ... أومن يجد تراثا مهددا من التفكك ». [3]

المحافظة على الهوية والاعتزاز بالذات: لقد تعرضت الأمة العربية لهزات عنيفة، ومحاولات شرسة لمسخ شخصيتها، وطمس هويتها، واقتلاعها من جذورها العربية والإسلامية، واتخذت هذه الهجمات أشكالا مختلفة، واستخدمت أساليب متنوعة، فتصدى لها الغيورون من أبناء الأمة كل من موقعه، ومركزه الاجتماعي وحسب تخصصه، ولم يكن الأدب عامة والمسرح بخاصة بمعزل عن ذلك.

---

[1] د. محمد رجب النجار: توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفلكلوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1. 2001 ص 9.

[2] أ أيوجينيوباريا: زورق من الورق، عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح، ترجمة د. قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1. 2006 ص 79.

[3] المرجع نفسه، ص 39.

« اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن الماضي، ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي، يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعوا إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الأنفة والحمية، وذلك لأسباب سياسية وقومية واجتماعية، منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر، ثم تأخر الشعوب عامة عن موكب الحضارة الحديثة». [1]

ففي الجزائر مثلا نجد أمثلة عن ذلك، فقد كتبت مسرحيات تتكئ على التراث العربي الإسلامي، تهدف إلى زرع روح المقاومة للمستعمر، والتذكير بأمجاد الأمة وصفحاتها المشرقة، المضيئة لتكون نبراسا للشباب والناشئة. في مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد آل خليفة، نجد أن الموضوع مستلهم من التاريخ الإسلامي، حين كان سيدنا بلال يقاوم التعذيب ويصبر على الأذى الذي لا يطاق في سبيل عقيدته ورسالته، ليكون بذلك نموذجا حيا لكل شاب جزائري يجاهد في سبيل دينه وعقيدته، ويصبر على التهديد والتعذيب الذي يلقاه من طرف الاستعمار الغاشم. [2]

خصائص التراث:

بالرجوع إلى التعريف السابق للتراث وتحليله، يمكن استخلاص خصائص للتراث – فيما أرى – وحصرها في النقاط الآتية :

1 ــ الجماعية: وأكثر ما تظهر هذه الخاصية في التراث الشعبي، الذي غالبا ما يكون مجهول المؤلف؛ فالجماعية « سمة بارزة من سمات الأدب الشعبي، الذي كثيرا ما نرى أنه مجهول المؤلف؛ فهو نتاج جماعة ما مهما كان مبدعه في الأصل فردا، كما أنه لا يتخذ صورة نهائية عند ظهوره، بل ينمو ويتغير مع الأجيال، كل جيل يضيف إليه من

---

[1] د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847، 1914 دار بيروت، 1956 ص 293 .

[2] أنظر: د. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 62.

ذاته ومن واقع الظروف التاريخية، والمشكلات التي يحياها مما يجعله متمشيا معها معبرا عنها ». [1]

فالجماعية سمة بارزة في التراث، فالوارث والمورث هنا جماعة حتى (الكتب التراثية) التي ألفها أفراد معينون فإنها تتصف بصفة (الجماعية)، فالمؤلف التراثي بمجرد نشره، وتداوله بين الناس يكون قد دخل (خزانة التراث الأدبي) للأمة، وصبغ بصبغة "التراثية" وانتقلت ملكيته (الفكرية، النفعية) إلى الجميع، مع بقائه منسوبا إلى صاحبه ومؤلفه؛ فكتاب (ألف ليلة وليلة) مثلا لا يستطيع أحد أن يدعي اختصاصه به فهو إرث عربي مشاع، لا يختص به جيل دون جيل ولا تستأثر به جماعة دون أخرى « ولا يستطيع الفرد – داخل سياق الجماعة– أن يتنصل من تراثه أو يرفضه كلية، بل يمكن أن يرفض منه ما هو ثانوي أو سطحي، في سبيل استبقاء ما ينفعه في مرحلة من مراحل حياته، لذلك يتواصل الفرد كما تتواصل الجماعة مع هذا التراث عبر مسيرة الحياة نفسها ... وهكذا تتم دورات الحياة الفردية والمجتمعية في نقل التراث، وتطور الحضارة». [2]

2- **الجمع بين المرونة والثبات:** في التراث شقان، شق ثابت وشق مرن، فالنوع الأول هو الذي يحدد هوية الجماعة ويعبر عن مقوماتها وخصائصها، ويمنحها شخصيتها المستقلة عن الأمم الأخرى، إنه العمود الفقري في الذات الجماعية، وأشبه بالاسم واللقب في بطاقة الهوية للأفراد، وكان وسيظل «محركا للسلوك وفكر الجماعة من ناحية، وحافزا على البقاء ووعي الاستمرار في الحياة، بل يمثل مرجعا للجماعة

---

[1] أسامة فرحات: التصوير الفني في شعر صلاح جاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) 2007، ص 42.

[2] د. مدحت الجيار: الشاعر والتراث، مرجع سابق، ص 149.

وأفرادها، تحتكم إليه عند الخلاف وتحتكم إليه عند الصراع مع الآخر في الوقت نفسه». [1]

أما الشق الثاني، فهو الشق المتحول المتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، وتطور المجتمع، إنه الجزء القابل للتعديل، والتغيير، والإضافة حسب حاجة المجتمع والأمة، في مسيرتها نحو التحضر والازدهار، وتماشيا مع إيقاع الحياة وحركية التاريخ، « ولا يعني هذا أن هناك كتلة صماء تسمى "التراث"، لأنه نتاج بشر ينمو بنموهم، ويتطور بتطورهم ويتطور النظر إليه، بل إن ثبات حركة هذا التراث مرتبط بما عليه هذه الجماعة من تحضر وتخلف، من وعي بحقيقة التطور وأهميته، أو عدم وعيها به؛ إذ يمكن لتراث الجماعة المزدهرة في عصر من عصوره أن يقف على ما كان عليه من ازدهار، ويثبت عند مرحلة من مراحله، لأن حياة هذه الجماعة قد جمدت، أو استسلمت لفهم خاص بها – للتراث– أو لأن حياة هذه الجماعة تجعل من تراثها مرجعا وحيدا، لتغيير النفس والذات والآخر، فنجني ثباتا آخر في الحياة البشرية، وتوقفا لنمو هذا التراث، كان يمكن أن نستفيد منه في دفع حضارة اليوم ....

إذن فالقول بالتراث يعني ما أعقبه السلف عبر آلاف الأجيال، ويعني أن هناك ما لم يعقبه السلف لنا عبر تاريخهم، لأنهم عرفوا فساده وعدم فعاليته في واقع المجتمع، وشؤون أفراده، بل قد تختفي عناصر تراثية في عصر، ثم تعود مرة أخرى لوعي وحياة الجماعة عند الاحتياج إليها والعمل بها.

فهناك إذن تراث حاضر، وتراث مستتر يستدعى وقت الحاجة أو الضرورة ... ولا ننسى في هذا السياق أن نشير إلى أن عناصر، ومفردات ووحدات من التراث قد

---

[1] المرجع السابق، ص146

تتخطى الفواصل الجغرافية والتاريخية لأمة من الأمم، وتظل حية هناك في جماعة أو أمة أخرى، ثم تعود إلى أهلها مرة أخرى في ظرف مناسب». [1]

3- **الخلود والاستمرارية:** من الخصائص الهامة للتراث الخلود والاستمرارية، فليس من التراث ما تمحوه الذاكرة الجماعية للأمم، وما يلغيه الشعور الجمعي من حساباته ، وليس تراثا ما دخل في طي النسيان أو جرفته سيول الإهمال، فذهب كالزبد جفاء، « فقد خلد الإنسان ممارساته بطريقته الخاصة، فشكلت رصيده الثقافي والفكري، واستمرت تتوارثها الأجيال عبر مر العصور»[2]

فالتراث الحي خالد وهو كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء، « كما أن مصادر تكوين هذا التراث تتوغل في تاريخ أي أمة ... وهذا ما يجعل في تراث أي أمة عناصر إنسانية ... كتراث حفظ الحياة وتأمين الإنسان من الخطر ... حتى يصل الأمر إلى تراث شفاهي وكتابي ومادي قادر على العطاء والاستمرار ... وهنا تنشأ الخلافات في وجهات النظر بين الأفراد والجماعات، وبين الحضارات، وهي خلافات طبيعية تتطلب الحوار الدائم، والجدل المستمر، من أجل إبقاء الأصلح والأجدى في كل مرحلة بعينها ». [3]

قــراءة التــراث:

شغلت قضايا التراث العربي بال المثقف العربي، واحتلت حيزا واسعا في فضاء النقاش الفكري، والبحث المعرفي، من اجل صياغة مشروع نهضة عربية أصيلة، وحل جدلية (الأنا، الآخر)، الأنا الذي يمثل الذات العربية الراهنة، بآلامها، وآمالها، وتطلعاتها، والآخر الذي يمثل الغرب بحضارته، وفكره، وفلسفته، هذا من جهة، ومن

---

[1] د. مدحت الجيار: المرجع نفسه، ص (146، 147، 148).

[2] د. أحمد زغب، الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار (الوادي) ط 2008، ص 11.

[3] د. مدحت الجيار، الشعر والتراث، مرجع سابق، ص (148، 149).

جهة أخرى يمثل هذا الرجوع إلى التراث العربي بحثا وتحليلا ... محاولة لمد جسور التواصل مع الماضي العربي الإسلامي الزاهر، واستدعاء لحظات التجلي الحضاري العربي، والتفوق العلمي والسمو الأخلاقي.

إن الفكر العربي لا غنى له عن قراءة تراثه، وتجديد القراءة مرات ومرات، بعيدا عن الظرفية والمناسباتية أو الماضوية (الشوفينية)، أو الترف الفكري و"الاستهلاك الأدبي".

لكن ما معنى هذه "القراءة" وما هي معاييرها وشروطها...؟ « إن القراءة تبحث عن المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر، إنه بحث عما سكت عنه النص، ونفاه واستبعده ولم ينطق به، ومهمة القارئ أن يشرح النص، لماذا سكت النص؟ ولماذا استبعد ونفى؟ ويشرح آليات اشتغال النص نفسه، وتسهم القراءة أخيرا في الترجمة بين عالمين علم النص والقارئ».[1]

إلا أن قراءة التراث ليست واحدة عند جميع القراء؛ بل هي متعددة ومختلفة، حسب المرجعية الفكرية للقارئ، ونظرته للتراث نفسه، وهدفه من القراءة ذاتها، « ويمثل نهج معالجة المادة التراثية مستوى رابعا للتمايز بين فريقين أساسيين :

الأول: يرتكز على تحليل البنية الداخلية للتراث، في مكوناتها الداخلية وعلاقاتها الصورية مستقلة – أو منفصلة– عن علاقاتها الخارجية لتصبح هذه كلية التراث.

الثاني: يرتكز على تحليل البنية الداخلية للتراث، في مكوناتها الأولى في ارتباطها بالبناء الاجتماعي الصادرة عنه، لتصبح هذه البنية إنجازا اجتماعيا مشروطا بأوضاع اجتماعية، اقتصادية وثقافية عامة ».[2]

---

[1] د. مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث (مجلة فصول)، مرجع سابق، ص73.

[2] د. رفعت سلام: بحثا عن التراث العربي، مرجع سابق ص19، 20.

إن قراءة التراث هي في الحقيقة عملية نقدية واعية منتجة، وقد حدد الدكتور يوسف زيدان خطوات النقد المنهجي الصحيح بثلاث خطوات هي:

« **1 ــ الفهم:** ... فلا نقد إلا بعد فهم، يستوي في ذلك نقد الأدب ونقد النص التراثي عند تحقيقه ... ونقد أحوال المجتمع عند التبصر في حياة الجماعة ... وهكذا.

2 ــ الغوص: ... التي تقوم بها العقلية النقدية سبر أغوار النص المراد نقده ... وفي هذه الخطوة، تتم أمور لا حصر لها من مقتضيات النقد، كالتفسير والتأويل والمقارنة والمخالفة في المنظور، وإنطاق المسكوت عنه وغير ذلك.

3 ــ التجاوز: ... ويكون التجاوز بوثبة عقلية، تتخلق من معارف الناقد ولغته ورؤاه، التي تتضافر جميعا مع جوهر النص الذي تم فهمه والغوص في دلالته ...».[1]

أما لماذا قراءة التراث؛ فثمة غايات متعددة، وأهداف متنوعة من وراء القراءة، حسب توجه القارئ الناقد، وطبيعة التحدي والمرحلة، ومقتضيات الراهن العربي، في إطار الإشكالية الجدلية القائمة في ثنائية (الأنا والآخر)، « ...وقد حرص الفكر العربي على تقديم حلول لهذه الثنائية المتضادة، فمرة يشغل نفسه بمحاولة "تجديد الفكر العربي" ومرة ثانية يشغل نفسه باستيعاب التراث بشكل جديد، وتوظيفه في مجال تحرير الفكر العربي الحاضر... ومرة يشغل نفسه بالكيفية التي يمكن من خلالها، إقامة فكر عربي مستقل ومرة أخيرة يهتم بإعادة بناء العلوم القديمة وشروط تجديدها». [2]

وتعدد القراءات للتراث ضرورة فنية وفكرية، وحتمية تفرضها طبيعة العقل الإنساني المتنوعة المشارب، والمتفاوتة القدرات، وهي سنة الحياة وإرادة الله في خلقه

---

[1] د. يوسف زيدان: التقاء البحرين (نصوص نقدية)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1997، ص 7، 8.

[2] د. مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث، مرجع سابق، ص80، 81.

للناس كما قال تعالى: ﴿**وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ، إِلَّا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ**﴾. [1]

والمعاني ليست ثابتة ولا مطلقة فهي نسبية ولا حصر لها ولو كانت محصورة لتوقفت عجلة الفن وحركة الحياة. [2]

إنا نظرتنا إلى التراث العربي، لا بد أن تكون موضوعية منهجية علمية، بعيدة عن كل الأشكال السلبية للقراءة، « إن علاقتنا بقضايانا المعرفية الكبرى مثل (نحن والموروث العربي...) لا يمكن أن تكون علاقة سلمية، إلا إذا أيدناها بمنهج يتضمن البحث في إطار الأنساق الكبرى التي بها نؤصل للمعرفة، والتي بها نخفف من سلبيات البحث التجزيئي». [3]

وبعيدا عن البحث التنظيري، يحاول سعيد يقطين في كتابه "الرواية والتراث السردي ــ من أجل وعي جديد للتراث " ــ كما يذكر الدكتور حسن حماد ــ الإجابة عن سؤال: بأي وعي نتعامل مع التراث ؟ وهذا في الفصل الأخير من الكتاب المذكور، بعد أن درس نماذج من تفاعل الرواية الحديثة مع التراث السردي العربي القديم، « ليوضح [في الأخير] أن الدعوة إلى إنتاج وعي جديد بالتراث ضرورة تاريخية ملحة، ولا تتم إلا من خلال: 1-عملية الفهم، 2- الاستيعاب، 3- القراءة المنتجة وفي الخاتمة يقول الباحث : إن الدراسة الأدبية في علاقتها بالتراث مطروح عليها، تجديد أدواتها،

---

[1] سورة هود الآيات 118، 119.

[2] د. محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي دراسة في المنظر والمنظور، مرجع سابق، ص162.

[3] د. أحمد عمر بوقرورة: بناء النسق الفكري عند محمد البشير الإبراهيمي، قراءة في ظل البنية والتغيير، دار الهدى، عين مليلة، 2004 ، ص 24.

وإجراءاتها وأسئلتها لمعانقة تراثنا الأدبي والفكري معانقة جديدة، وأن علينا ترهين مختلف القضايا المغيبة والمسكوت عنها » .[1]

مفهوم مصطلح التوظيف:

جاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي : « الوظيف مستدق الذراع، والساق من الخيل والإبل وغيرها، ج أوظفة ووظف بضمّتين، والرجل القوي على المشي في الحزن، وجاءت الإبل على وظيف : تبع بعضها بعضا ووظفه يظفه : قصّر قيده وأصاب وظيفه، والقوم : تبعهم وكسفينة : ما يقدر لك في اليوم من طعام أو رزق أو نحوه، والعهد والشرط ج وظائف ووظف بضمتين والتوظيف تعيين الوظيفة ». [2]

إذن **التوظيف في اللغة** : تعيين الوظيفة والوظيفة : ما يقدر لك في اليوم من طعام أو رزق أو نحوه وهو في الاصطلاح : شكل من أشكال التفاعل النصي، (المتناص أو التناص) وفيه يستخدم الأديب (الكاتب، الشاعر، الروائي...) تقنية فنية، يتم فيها إعمال شيء خارج النص (رمز، أسطورة، نص تراثي، نص عصري،... الخ)، داخل المنظومة الإبداعية المراد خلقها وهذا لغرض الإمتاع، والإبداع أولأغراض أخرى... كل ذلك بقدر محدد وحسب حاجة العمل الفني.

« المعنى الذي يهم الباحث هنا، هو عبارة " ما يقدر لك" فهي تعني أن التوظيف يقدر في حدود معينة، بنسبة محددة، أي يقدر وسوف نرى فيما بعد، أن المبدع يقوم

[1] حسن حماد: قراءة في كتاب: الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين مجلة فصول، مجلد 13، العدد الرابع 1995، ص 273.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آباد ي: القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ط 2، 2003 مادة وظف، ص 794 .

توظيف عنصر من نسق معين في نسق إبداعي آخر، وهو عمل واع وقصدي ويجب أن يتم بمبرر وظيفي و"بقدر" أيضا »[1]

إن التفاعل بين النصوص من خلال، "التوظيف" أو " التناص" أمر لا بد منه في النصوص الأدبية قديما وحديثا، سواء أتم ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة، وسواء أكان الأمر تلقائيا أم لا [2]، والدراما المعاصرة ــ الشعرية بخاصة ــ تستعمل بكثافة هذه التقنية. [3]

مصطلح " توظيف التراث ":

بعد عرضنا لمفهوم "التراث"، ومفهوم مصطلح "التوظيف"، سنحاول ضبط مفهوم المركب الإضافي " توظيف التراث"، انطلاقا من مفهوم جزئي المركب كل على حدة؛ وإذا أردنا وضع تعريف محدد له سنقول : إنه (استلهام أو (استدعاء أو استحضار)، شخصية تراثية أو موقف تراثي أو رمز تراثي (مادي أو معنوي) أو الاكتفاء بلمسة فنية مستوحاة من جزئية تراثية عارضة [4] ثم « ترتيب عناصر التراث المستلهم ترتيبا خاصا، وفقا لمنطق خاص غايته التأثير على المتلقي تأثيرا محددا » [5]

---

[1] عادل العليمي: مسرح الفلكلور المصري المعاصر،مرجع سابق ص 10 .

[2] انظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003 ص 126، 127.

[3] أنظر: وليد منير: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 76 .

[4] انظر: د. وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 1، 1997، ص 183 .

[5] د. عصام الدين ابو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص7.

وترى علية السيد أن الاستلهام هو، إعادة لتفسير الموروث الشعبي وتفجير ما فيه من طاقات إيحائية، ومكنونات رمزية، في ضوء رؤية المبدع المعاصر لقضايا عصره، في السياسة والاجتماع ...[1]، "فتوظيف التراث" تكتيك فني يلجأ إليه الفنان والمبدع، تتداخل فيه عناصر التراث المستلهم، وتتفاعل مع أجزاء العمل الفني، لتشكل نسيجا فنيا مترابطا كاملا يعكس، نظرة المبدع ورؤيته وفلسفته في الفن والحياة ويحمل ـــ صراحة أوضمنا ـــ رسالة إلى المتلقي ...

« ويرى أبو الحسن سلام أن الاستلهام، قد يكون عن طريق اقتباس جزء من الأصل ـــ فقرة أو عنصر أو صورة ويتم الإبداع عليها ـــ والاستلهام هدفه عرض شيء غير مألوف فيه سحر لكي يصبح غلافا للمضمون أو للمعلومة المراد توصيلها، وهو يشكل مدخلا مناسبا للإمتاع الذي هو أساس في كل الفنون » [2]

إن " توظيف التراث " تقنية فريدة، أعطت المسرح نقلة نوعية ونفسا جديدا، جعلته يصل الماضي بالحاضر، ويعرف الخلف بثقافة السلف، ويعطي للكاتب حلولا ، ومخارج فنية حين يضيق عليه أفق الإبداع، وتستعصي ناصية الفن.

معايير توظيف التراث:

هنا يطرح سؤال نفسه بإلحاح، هو كيف يصبح التراث جزءا فاعلا من تجربة الكاتب المسرحي؟ أو كيف يؤدي " توظيف التراث " وظيفته الجمالية، بين العمل المسرحي بخاصة أو الأدبي بصفة عامة ؟ هناك معايير فنية لا بد من توافرها على مستويات ثلاث هي :

-المستوى 1 : الموظف (الكاتب المسرحي، الأديب، الفنان المبدع).

---

[1] د. طارق الحصري: استلهام التراث في مسرح الطفل، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2007 ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 19 .

-المستوى 2 : العنصر التراثي الموظف.

-المستوى 3 : طريقة التوظيف.

المستوى الأول : الموظف للتراث.

لا بد من صفات إبداعية وفنية في شخصية الكاتب منها :

- القدرة على الإبداع والتجديد الواعي واستثمار طاقات التراث الجمالية، إنه هو الذي يستطيع « أن يضيف إلى التراث جزءا من خبرته بل استطاع أن يفجر في التراث أبعادا جديدة لم يعرف بها من قبل ». [1]

- القدرة على الانتقاء والخلق والإبداع، « إلا أن الكاتب المسرحي الذي يكتب تمثيلية تاريخية، لا يزال مطالبا باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطا مقنعا » [2]، ويرى عادل العلمي، أن هناك شروطا لا بد من توافرها في المبدع المستلهم للتراث الشعبي هي: الوعي بالتراث، معايشة التراث، الإخلاص لهذا التراث. [3]

إنه الذي لا يكتفي بالتوظيف الجيد للعناصر التراثية المعروفة، بل هو الذي يستطيع اكتشاف عناصر جديدة « وفي التراث العربي والإسلامي رموز غنية لم تكتشف بعد، رموز في التاريخ، والتصوف والأدب والتراث الشعبي » [4]

---

[1] د. بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 25.

[2] د. كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص56.

[3] انظر: د. عادل العليمي: مسرح الفلكلور المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 25، 26.

[4] عبد الله خيرت: سطور مضيئة من التراث العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007 ص 178 .

المستوى الثاني: عنصر التراث الموظف

هناك "مبررات فنية"، على أساسها ينتقي الكاتب التراث (النصوص) ويستدعيه منها: جاذبيتها للمتلقي وقدرتها على أسر المشاهد وهي « النصوص التي لم يبتذلها التكرار ولم يملها القارئ... والتي يجد فيها القارئ متعة فنية صافية، ويحس أنها قريبة من نفسه وإن بعد بها الزمن »[1]

ويجب أن تكون الجزئيات التراثية المنتقاة عامرة بالإشارات الفنية، غنية بالرموز، زاخرة بالإثارة والتشويق « والمحك الذي يبين قيمة الإشارة الميثولوجية أو غيرها من الإشارات هو مدى قدرتها على إثراء السياق الفني واستدعائه لها » [2]

المستوى الثالث: طريقة التوظيف

أما عن طريقة التوظيف فينبغي ألا تكون تصويرا فوتوغرافيا للشخصيات والمواقف التراثية، أو نقلا جامدا للأحداث أو معالجة باهتة لفاعلية التراث وحركية الصراع، بعيدة عن التقرير والمباشرة أو الابتذال والجاهزية، والتي تقتل الإبداع بل يجب أن يكون فيها شيء من الجدة والابتكار « يتحكم فيها المدهش والغريب وعنصر المفاجأة ». [3]

فالكتابة المسرحية الموظفة للتراث، تكتسب مشروعيتها الإبداعية من خلال خلق انسجام بين العنصر التراثي المستلهم، والنص الذاتي وإيجاد علاقات "فنية" بينهما فيها سحر وخرق للسائد، والمألوف والذي هو مرغوب فيه لدى القارئ والمتلقي، ومحبب في عالم الفن والإبداع، « والاستلهام هدفه عرض شيء غير مألوف فيه سحر لكي يصبح

---

[1] د. خالد الكركي: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، الرائد العلمية، عمان ط 1، 1989 ص 14

[2] أنس داود: الأسطورة في العصر العربي الحديث، نقلا عن آمنة بلعلي: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية ط 6 ،1995، ص 8

[3] د. محمد غنيمي هلال: الادب المقارن، دار العودة بيروت لبنان، ط5، ص 66.

غلافا للمضمون أو المعلومة المراد توصيلها»[1]، أما التوظيف من أجل التوظيف أو تحت ضغط الحاجة، أو إقحام التراث وحشره في زاوية ضيقة دونما مبررات فنية، بحيث يبدو نشازا قلقا مضطربا ضمن البناء الدرامي فهو جناية على الإبداع واستخفاف بالتراث وهدر لقيمته، « لكن هناك للأسف من ينظر إلى عناصر التراث نظرة سياحية سريعة وخاطفة، وهناك من يتاجر بهذه العناصر في إبداعاته دون أدنى دراية وفهم بسياق هذه العناصر ويحشدها في أعماله كحلية ووحدة زخرفية لا ترتبط عضويا بنسيج العمل ».[2]

وفي مجال الكتابة الإبداعية التي تتعامل مع التراث، يشيد الدكتور محمد حسن عبد الله بالكاتب المسرحي (الفريد فرج) وبموهبته في صناعة المسرحية التي تتكئ على التراث عامة والتراث الشعبي بخاصة ويعده « أهم كتاب المسرحية المستمدة من التراث الشعبي حاليا وهذه الأهمية تأتي من أنه يتقن صناعة المسرحية، ويوازن بمهارة بين الجو التراثي والتعميق الفكري الذي يناسب المشاهد المصري والإتقان الفني الذي يضفي الحيوية والإثارة على مواقف المسرحية مع حرص واضح على الأهداف الإنسانية ». [3]

هذه إذن هي معايير الكتابة المسرحية المستلهمة للتراث، وهي ليست المعنى الصارم لكلمة معايير إنما أشبه بـــ "المعالم" وإشارات الطريق في مسار "توظيف التراث".

إن لدى الكاتب والمبدع فسحة وهامشا من الحرية، والتصرف هو المحك الحقيقي لاختبار موهبته وإبراز ملكته، والتحليق عاليا في سماء الخلق والإبداع وفي ذلك فليتنافس المتنافسون. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الإبداع يستحيل وضعه ضمن قوالب جامدة، وقواعد جاهزة محددة أو قوانين صارمة تضبطه تحدد ما يجوز وما لا يجوز. ولحظات "العبقرية" يصعب التنبؤ بميقاتها أو رصد مواعيدها.

---

[1] د. عادل العليمي:مسرح الفلكلور المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 25

[3] د. محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ، (قراءة مسرحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007 ص 42،43

إن "تقنية توظيف" التراث تحتاج إلى "غواص" لاستخراج لآلئ التراث العربي، والنادر منها والثمين، وإن هذا العمل يحتاج إلى جهد كبير وملكة فنية ذواقة « أما تقدير قيمة هذه اللآلئ فيحتاج من المتلقي إلى جهد أكبر ».[1]

[1] عبد الله خيرت: سطور مضيئة من التراث العربي، مرجع سابق، ص 186

الفصل الثاني

توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري

1. التوظيف الاجتماعي السياسي للتراث الشعبي

- مسرحية (الغول وبوسبع ريسان) لمراد سنوسي
- توظيف المعتقدات الشعبية
- توظيف المثـل الشعبـي
- توظيف الشخصيات التراثية

2. التوظيف الفكري السياسي للتراث الشعبي

- مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة

1. التوظيف الاجتماعي السياسي للتراث الشعبي:

مسرحية (الغول وبوسبع ريسان) لمراد سنوسي:

مسرحية "الغول بوسبع ريسان" تنتمي إلى المسرحيات ذات الاتجاه اللامعقول أو المسرحيات التي تعتمد على الخرافة واللامعقول كأساس لبنائها الدرامي « وهذه المسرحيات تبرز اللامعقول للكشف عن المعقول».[1]

حاول الكاتب أن يمزج (من باب التجريب المسرحي) بين التراث الشعبي العربي وتقنيات المسرح الأوروبي الحديث –كما هو الحال عند عبد القادر علولة وعبد الرحمن كاكي...الخ–، فمجز بين حكاية شهريار وشهرزاد (بالعبثية)، لكن ليس بمنظور رواد المسرح العبثي الأوروبي الحديث: من حيث المشاكل والقضايا المعالجة ...الخ، «إذا كان المسرح العبثي الغربي بجنح إلى الميتافيزيقيات التي يعالجها مثل فشل إنسان العصر الحديث في مواكبة عصره، وبالتالي نراه يتقوقع داخله، ويرتد يجتر آلامه أو جنوح هذا الإنسان أمام ظروفه القاسية، وبالتالي يهرب إلى عالم الوهم والخيال، فان هذه الموضوعات لا تناسب حياتنا الثقافية المصرية [والجزائرية والعربية بصفة عامة؛ لان الوطن العربي أمة واحدة ومصيرها مشترك وقضاياها متشابهة]، وبالتالي تكون معالجتها في الكوميديا العبثية أمر[*] مبالغ فيه »[2]

لقد امتزج في المسرحية المعقول باللامعقول، واتصل الواقع والحاضر بالماضي الغابر، واختلطت الخرافة بالواقعية في تناغم جميل يغري القارئ على متابعة أحداث المسرحية، ويرغمه على المشاركة الوجدانية للمواقف والأحداث، واستبطان الشخصيات، والحلول في عوالمها والتفاعل معها سلبا أو إيجابا.

---

[1] سعد أبو الرضا: في الدراما اللغة والوظيفة نصوص وقضايا، المعارف القاهرة، 1989، ص 37.

[*] هذا وردت في المرجع، والصواب (أمرا مبالغا فيه)

[2] خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 2003 ، ص 117.

إذا فالمسرحية ليست من "اللامعقول" بجملتها كما هو الحال في كثير من المسرحيات العربية مثل : " يا طالع الشجرة".. لتوفيق الحكيم.

«من هنا يلجأ الكاتب إلى توظيف التراث بما فيه من طاقات تعبيرية وفنية من (عادات وتقاليد شعبية وحكم وأمثال، وأساطير...) لرسم صورة كافية عن الظلم الذي يمارسه المستبدون على شعوبهم، و قد كانت حكاية شهرزاد وشهريار من ألف ليلة وليلة المادة الخام التي نسج عليها الكاتب أعماله الفنية وحكايات الليالي تعد من الإبداعات العالمية القليلة، التي نالت التقدير الفني والاهتمام النقدي من كافة المذاهب الأدبية، والنظريات الفكرية والإيديولوجية التي أثرت في تلك المذاهب والمناهج؛ مما يعني أن هذا الأثر الشعبي الذي أبدعته السليقة العامة والخيال الجمعي (حيث لا تنتسب إلى مؤلف محدد أو عدد من المؤلفين معروفين) قد ابتكر لنفسه شكلا فنيا خاصا به، وأصبح من بعد ينسب إلى طريقتها في تسلسل الأحداث، كما ابتكر أسلوبا في الوصف والحوار، والمزج بين الواقعي والغرائبي، والتنقل بين المشاهد والمغيب الذي لا يمكن مشاهدته، والخلط بين الكائنات والعوالم والبيئات، وصنع من كل هذا تركيبا طريفا مبتكرا تجاوز –بجماليته– حدود اللغة والعصر، والتراث الخاص ومن ثم تقبل تأويلات شتى ... وبكل هذه الإمكانات الفريدة اكتسب صفة "العالمية" عن جدارة». [1]

تبدأ المسرحية في المشهد الأول بكلمة استهلالية للقوال يصف فيها احتلال الغول لمدينة الخيرات، وما أعقبه من احتفالات مجنونة، تعكس شخصية هذا الحاكم المستبد

---

[1] محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ، مرجع سابق، ص(132، 133)

الظالم المسكون بجنون العظمة، فالغول بوسبع ريسان ذو شخصية مزدوجة في بناءها (الفيزيولوجي، النفسي والاجتماعي).

(القوال: اليوم تبدى الاحتفالات التي فرضها الغول "بوسبع ريسان" في مدينة الخيرات، الاحتفالات والتقرقير غاديا تدوم سبع أيام وسبع ليالي كما جرات العادة، وسبة هذا الفيشطة وهاذ المهرجان الكبير، هي فرحة الغول بوسبع ريسان بذكرى احتلالو لمدينة الخيرت بحيث اهجم عليها منذ أكثر من ربعمائة سنة، أهجم بمالو وبسلاح كبير، اضرب ضربتو نص الليل كي كانو السكان نايمين أقتل ما قتل وسجن كل من راسو خشين). [1] ثم يواصل القوال فيصف صاحب الاحتفال، ويكشف عن بعض أخلاقه كتوطئة لما سيأتي من تصرفات تصدر عنه: (هذا الغول ما يخدم مايزدم ولكن ديما دافئ شبعان، هذا الغول قادر كل يوم يظهر في صفة جديدة وبوجه جديد ما عندو دين وملة، ما عندو لون ثابت شيخ في فن الكذب والتزوير قادر يصاحبك في الصباح ويدور عليك في العشية زرع الخوف والشك في وسط السكان وصبحو كلهم يقولو: الغول بو سبع ريسان طولو طول الجبال، وضفارو مسمومة، جلدوا من الحديد، ومنين يزعف يقلب السفير على العفير، يهيّج ويغير المدينة واللي يوقف في طريقو،تركبو دعوة شر، ينعمى يفشلو ركابيه ويتطرد من المدينة.

أما الغول فيبقى يتبختر ويقول: أنا الغول بوسبع ريسان أنا لي كل مرة نبان بصفة أنا القوي في الحرب، وعلى هذا شعبي ينعتني غير بالصفات اللطيفة أنا اللي نبات انعس فالوقت إلي يكونو السكان نايمين...

---

[1] مراد سنونسي: مسرحية الغول بوسبع ريسان، دار الغرب، 2005، ص 13.

الغول بوسبع ريسان كل ما يضيع منو راس ينبتلو راس جديد، وإيلا انجرح يتلم جرحوا في الحين، الغول بوسع ريسان نشوتو كي يطيح الليل وكي يغطي الظلام كل المدينة).[1]

والغول بوسبع ريسان يخرج أحيانا عن اللباقة، ويتنصل من البروتوكولات والرسميات. (الغول بوسبع ريسان ورغم المقام العالي والعرش الكبير، شحال من مرة في وسط المجلس وحتى أمام السفراء الضياف ينسى روحو، يبقص الخزرة ويصيح كي الديك الغلبان الوزراء انتاعو ديرينو مسكون، وهذا يزيدو فالهيبة والي يكرهوه عادينو مجنون، عارفين بلي كابر في وسط ذيوبة، الغول بوسبع ريسان يخاف من النور وعلى هذا مانع يبيع الشمع في مدينتو.

ويخاف من النساء وعلى هذا محتم باش يتزوج في كل سنة مع اجمل فتاة فالمدينة ومن بعد زواجو يسلط عليها حقدو وسمومو حتى تموت من كثرة التعب والغبينة.

الغول بوسبع ريسان كرهو للنساء عندو عهد قديم.. اقولوا أنو ليلة الهجوم على المدينة، ورغم المقاومة الضعيفة ألي لقاها، راس من ريسانو الربعة ألي سقطو، كان من ضربة سيف لمرى حرة كانت تضارب في وسط جيش المدينة.

احتفالات بو سبع ريسان تبدى كلها بالوقوف المحتم دقيقة صمت ترحم على ريسانو المدفونين في دخلة المدينة، وتكمل في الليلة السابعة بحفل زواجو مع أجمل فتاة فالمدينة، في هذا الفيشطة كاين العجب المعجب ومال كبير ينصرف عليها.

هذا أسبوع ملي بداو ضياف الغول يوصلو لمدينة الخيرات، اما حبابو فقصدوه من كل مكان، أحبابو ألي فرحان بيهم والتي تاكل اعليهم إلى تزير الحال، أحباب الغول

---

[1] المصدر نفسه، ص 14، 15.

كلهم من سلاسة لغوال كاين الكبار كاين الصغار وكان حتى الغوال ألي في القماطة كلهم جاو متحزمين ومعولين ايزهو عرس حبيبهم).[1]

وفي المشهد الثاني:

تبدأ التحضيرات لعرس الغول، واستقبال الوفود، ويدور حوار بين الغول والوزير بشأن الضيوف المدعويين للعرس:

(الغول: كيما وصيتكم الضياف اللي جابو معاهم، سكنهم في قصر سبع قبب واللي جابولي نساء سلفهم النساء وسكنهم هما ثاني في قصر سبع قبب.

الوزير: كل هاذ الأمور نفذناها سيدي ولكن كاين ألي راهم قالبين نيوفهم علينا منين ماستنيتهمش عند باب المرحبى...

الغول: هذاك وصلني خبرو غول صغير، مازال حليب امو في فمو وراه باغي إدير القرون والشأن على ظهري... واللي ما عجبوش الحال ماشي صباعو يقدر إدير دراعو في فمو ويعق كل ما كلى.

الوزير: سيدي كسوة العروسة راهي وصلت وكل ما طلبو سيدي نفذناه أكبر خياطين هاذ الزمان شاركو في نسج قفطان العروسة.

الغول: غاية غاية أم الخير لازم يثقالو رجليها من كثرة لحرير...، المهم عروستي لازم تكون أجمل من كل عرايس ألف ليلة وليلة، اما الجنود فقسموا اعليهم الكسوة الجديدة التي أرسلهالي بن عمي، دربوهم على المطارق الجدد وما تنساوش توصوهم

---

(1) المصدر نفسه، ص 17، 18.

ايبقصوا صبابيطهم، وكما العادة، العمي، القجعين، اللي رقاق بزاف واللي سمان بزاف... دكوهم في المدينة القديمة وما تطلقو سراحهم غير بعد ما تفوت الوليمة).[1]

وفي المشهد الثالث:

يطل علينا القوال ليعطي صورة دقيقة عن مدينة الخيرات وسكانها، صورة متناقضة بين السكان.

(القوال: سكان مدينة الخيرات الفرح والمهرجان محتم عليهم، الذكرى هاذي تفكرهم بفقرهم وبالعنف اللي مكتّفْهم... سكان مدينة الخيرات ينعرفوا بسهولة الكل عندهم يدّين أكبار وخشان، وهاذي هي المارة اللي يتفرزوا بها...شعب مدينة الخيرات ديما حزين وغضبان صابر لذل ولقلة الخيرات ديما يسطر ويحجر في المرارة.

خدامين الغول هما ثاني يتعرفو بسهولة، الكل كروشهم مدليّة والنفخ معجب بهم... خدامين الغول مدفقين ومطرطرين من كثرة ماكلاو وما خلطوا وسرطو، مستعدين يبيعوا ونساهم على جال العضومة ولفتات... الغول يشاور الوزراء نتاعو غير في الأمور البايِنة)[2].

وفي المشهد الرابع:

يدور الحوار بين المواطن الأول، والمواطن الثاني في شيء من السخرية التي تخفف من حدة الصراع الدرامي، وتلطف من صرامة الجدية التي تتطلبها بعض المواقف الصارمة في الحياة، وفي هذا الحوار نكتشف شيئا من يوميات سكان مدينة الخيرات، وعن مصادر تمويل حفل (الغول بوسبع ريسان) التي لم تكفها الخزينة

---

[1] المصدر نفسه، ص 19، 21،20.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

فامتدت أيدي الغول إلى أموال الشعب الضعيف، ويبدو التناقض الصارخ بين معيشة السكان وحاكمهم الغول بوسبع ريسان.

(المواطن الأول: الغول راه غير يجبد، بالمال ألّي غادي يصرفو في هاذي سبع أيام قد ما نعيشو سبع سنين.

المواطن الثاني: ماكفاوهش دراهم الخزينة بدا ينهش هاك وهاك.

المواطن الثالث: حتى نص براد واخواتو ستة راهم معروضين للحفلة .

المواطن الرابع: شوف أسي... وهذو نتاع السرك؟

المواطن الثالث: هذي فرقة أنتاع عنّى يا ألي ماراك جايب خبر... فرقة مشهورة فالعالم بأسره.. هما سبع توام والطويل فيهم قد القالب أنتاع السكر

المواطن الرابع: وراك متأكد الطويل فيهم قد القالب نتاع السكر؟

المواطن الثالث: سبحان الله...

المواطن الثاني: مانكدبّش على خويا مانروحش... قولي وينت فوتوها؟

المواطن الثالث: على حساب ما سمعت الغول معوّل يبنّتر حيطانو بالعسل باش تحلى عندو القعدة.

المواطن الرابع: ألي سامط سامط يالو كان يغطس روحو فالعسل)[1].

ويبدأ الصراع في الحدة والتوتر، وتبدأ الأحداث والمواقف في التأزم، ويتحدث القوال عن أم الخير: عن ولادتها وجمالها وكمالها؛ فقد تمنى والدها أن يرزق بمولود ذكر، لكن الله أراد أن يكون أنثى.

---

[1] المصدر نفسه، ص 24 .

(القوال: أم الخير اللي بغى يتزوج بها الغول فالعمر ماتفوتش سبعطاعشر سنة نحيفة شوية ولكنها جميلة بالكثير، وحيدة عند باها ولكنها يتيمة من جهة الأم.

بوها السي عبد القادر ما سعد في حياتو مارتاح ماعرف خير. خدام كي قرانو فالفلاحة ويدّيه هما راسمالو... كي كانت زوجتو بالحمل رافدة في بطنها البنية أم الخير، هو كان متمني يترزق بشير، تراس يخلفو فالدار إلى غاب، يحرث معاه باه يوسعو المدخول ويلقاه في كتفوا إلى ناضت الزازا وتخالفو الريّان.

الوالدين خرجو المعروف وداو الصدقة للجامع... ولكن أنهار الصح خسارتو كانت على جيهتين بحيث عوض الولد زادت عندو بنية والأم غير وضعت المزيود فالحياة سافرت هي لعالم الممات، سافرت على غير رجعة على جال ضعف جسمها وقلة المقامة).[1]

لم يصبر (السي عبد القادر) على المصيبة التي ألمت به، لكن مواساة الجيران خففت من معاناته، وأنسته آلامه وجراحه، وباقتراح من الجيران تمت تسمية المولودة بـــ(أم الخير)، "وتكبر(أم الخير)، وتصير محل أطماع أنتاع كل الشباب.

القوال: فاتت ليام وألتم الجرح وتسمات البنية على حساب ماتمناو الجيران..

أم الخير منورة المدينة بجمالها من صغرها كانو ينادولها الصبية الحنينة والزينة، أم الخير يقولو عليها اتخرج الويز من يدها، الزين والضرافة كل صبع بحرفة، كل العجايز تمناوها كنة وكل الشباب عشقوها من صغرهم ولكن كي نبتو فيهم الشلاغم ضعفت فيهم الرجلة والشهامة. كلهم عارفين بلّي الغول هو ألي غادي يدي ويتمتع بأم الخير). [2]

---

[1]. المصدر نفسه، ص 28 .

[2]. المصدر نفسه، ص 35 .

وتبدأ الحفلة بحضور مكثف للضيوف المدعوين، ثم سرعان ما ينتشر خبر خطير جدا حول شاب يدعى بشار، يتسلل خفية وسط المدعوين، ويطلب من الحضور مقاطعة الحفلة فتحدث بلبلة واضطراب (بدأت الحفلة وبدأت الطبلة تدوي والغايطة عياطة، النهار اللّول مازال مادارش حتى انتشر كلام غريب فالمدينة... شاب أسمو بشار أصلو من مدينة الخيرات أهجرها صغير بعد ما أتنفا باباه أتسرب في وسط الضياف، ودخل بلى ما شافوه جنود الحدود، اتصل بكل سكان الأحياء الشعبية وأطلب منهم يقاطعو الحفلة هذا الشاب يقولو عليه خفيف كي الريشة... في المدينة كثرت الهدرة على بشار وتضاربت القوال كاين ألي قال: أحنا غاية وهاذ المطيّر باغي يهيّج الغول علينا... الغول وصلو الكلام والضياف شمو ريحة شينة، بوسبع ريسان أتقلق أزعف وأطلق جواسيسو فالمدينة).[1]

ويواصل بشار تعبئة "المعارضة" ويزور دار(سي عبد القادر) والد (ام الخير) ليثنيه عن تزويج ابنته للغول؛ لأن من وراء ذلك شرا كبيرا.

(سي عبد القادر: أسمع أسمع... أنت ضيف وألا جيت تتجسس أعلينا؟

بشار: أنا منكم، ونيتي نعاونكم.

سي عبد القادر: منا ؟ عمري ما شفتك، وراني متأكد بلي أنت غريب على المدينة.

القوال: خزرت أم الخير واخزر بوها في يدين بشار، وجدوهم كبار وخشان كما يدين كل سكان المدينة.

بشار: زواج أم الخير مع الغول شر عليها وعلينا يا عمي عبد القادر

سي عبد القادر: راك غالط يا وليدي

القوال: فهم بشار الوضعية فهم بلي الغول راه متحكم في عقول السكان...

---

[1] المصدر نفسه ص 37، 38.

ليلة اليوم الثاني من الاحتفالات، الغول مخصصها للفنانين ألي يمدحوه على طول السنة... وعلى هذا يجو في مثل هذا اليوم شعراء الغول من كل مكان.

بشار اغتنم الفرصة أتسرسب في وسطهم كأنوا شاعر).[1]

وتعطى الكلمة لبشار، فيلقي كلمة أثرت في الحضور، وهزت مشاعرهم، فما كان من الغول إلا أن يتظاهر بعدم الاكتراث لتأثير بشار، وأن يخفي خوفه وقلقه من هذا الفتى المشاكس.

(بشار: أنا الشاب الخفيف كي الريشة، أنا اللي من كثرة ماراني خفيف، الريح يديني من مكان لمكان في رمشة من لعيان...

القوال: بعد هاذ الجملة أنهزت الساحة وتزلزلت الأرض تحت أقدام الحاضرين الحرس هجموا على بشار وغمولو فمو...

الغول: خلوه أطلقو سراحو، الطفيل ضيف وكلامو ما يخوفنا.

بشار: أنا ولد العايلة المنفية حافظ تاريخ المدينة... جيت نتحداك قدام، حبابك وقدام الشهود، نطلب منك تتصارع معايا في الساحة الكبيرة فالنهار القهار وبالسلاح ألي تختاروا أنت)[2]

في المشهد السادس:

يدور حوار بين الغول وبعض مقربيه، فيه مزيج من اللوم والعتاب، والسؤال عن الأوضاع العامة للمدينة بخاصة بعد ظهور " زعيم المعارضة" الشاب بشار...، ثم بعد ذلك يعطي الأوامر لاتخاذ التدابير اللازمة.

---

[1] نفسه، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 43، 44.

(الغول: الله يعطيك الصحة، هكذا العسة ولا ما يشقاش... ولد العايلة المنفية دخل للمدينة وانتما بلا خبر

الوزير: سمحلي سيدي

الغول: قلتلك غمّة

الغول: (عمر داود ما يعاود) من اليوم نتكفل بنفسي بكل الأمور، نرجع للعادة والعوايد... هيّا أهدر...كي راهي الحالة فالحبس؟

الوزير: راه معمر سيدي

الغول: أولاد الحرام... وكي راهي الحالة فالمدينة؟

الوزير: مليحة (ولكن كثرت الكتيبة فالحيطان).

الغول: الحكم مافيه حشمة هيا أتكلّم.

الوزير: كاين إلي كتبو، ألي يتعدى بالقوة يموت بالضعف..).[1]

وفي المشهد السابع:

ما قبل الأخير يخرج (البراح) ليتلو جملة من القرارات، والإجراءات العاجلة التي اتخذها الغول، لعلاج الأزمة، وللتحضير للمبارزة مع بشار. والبرّاح هنا بمثابة الناطق الرسمي للغول.

(البراح: الغول بوسبع ريسان، سيدنا وحامي المدينة راه يعلمكم وانتما اعلموا الغايبين منكم بلي سيدي الغول راه فرحان بشعبو العزيز... راه يبات يقرى ويفلي في كتب السحر باش يلقى حلول للمشاكل ألي راهم عايشين فيها سكان المدن المجاورة لينا... وعلى هذا ونظر للمادة 7777 من الدستور، راه أجل المعركة مع بشار حتى تفوت ليلة العرس... ويعلمكم بلي نظرا للمادة سبعة والمادة سبعة وعشرين والمادة سبعة وسبعين من القوانين ومن الدستور، الجامع راهم من اليوم ممنوعين....

---

[1] المصدر نفسه ، ص 49، 50، 51.

الوزير: فهمني كيفاش فلت منكم؟....

رئيس الشرطة: ما فهمناش سيدي، ماعرفناش كيفاش دار باش أخرج من الدار بلى ما شفناه.

الوزير: ما يهمنيش الدار، وين ما تشموا ريحته داك العفريت أزدموا هدموا.. المهم أقضو عليه قبل ليلة العرس).[1]

وفي المشهد الثامن والأخير:

يدفع الغول بوسبع ريسان بآخر المحاولات؛ لإنقاذ عرشه من السقوط، فيحاول شراء ذمم السكان لتفريق الناس من حول بشار، وبالمقابل يواصل بشار تعبئة أنصار المعارضة ورص صفوفها. وفي الأخير يقتل الغول بوسبع ريسان من طرف بعض مقربيه، ثم يشكون مجلس رئاسة ويعدون دستورا جديدا...

(البراح: يا سكان المدينة يا لعزاز علينا الغول بوسبع ريسان راه مات والحمد لله رانا تهنينا منوا ألي قضاو عليه وعلى حكموا سبع من الشجعان، وهما ألي غادين يحكموا فينا...الخ).[2]

مسرحية الغول (بوسبع ريسان) مسرحية تتكئ على التراث القديم، لتعالج قضية سياسية شغلت، ولا تزال تشغل الفكر السياسي العالمي والعربي؛ إنها قضية " الحكم والسلطة وعلاقة الحاكم بالشعب".

---

[1] نفسه، ص 57، 58.

[2] المصدر نفسه، ص 66، 67.

ولم تكن هذه المعالجة مباشرة تقريرية، ولا سطحية بل كانت رمزية إيحائية تحولت فيها الحقائق إلى "وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية وعرض لأحوال المجتمع الإنساني في صورة فنية قادرة على الامتاع والإثارة الوجدانية والفكرية".[1]

لأجل ذلك لجأ الكاتب –وقد أحسن صنعا– إلى التراث الشعبي يتدثر به، ويستند إليه لما له من طاقات تعبيرية لا تملكها اللغة العادية، واختار منه «ما يتسع للتأويل الخصب، وما يتحول معناه إلى رمز فلسفي أو اجتماعي وتتنوع هذه المعاني عادة على حسب العصور المختلفة، وما تتطلبه من كتابها من آراء ومثل...» [2] إن المادة التراثية الخام التي اعتمد عليها الكاتب في البناء الفني هي رموز عامة مجرّدة تصلح للصناعة الدرامية في كل العصور.« والرمز هنا معناه الإيماء أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح ».[3]

وقد اختار الكاتب قصة من قصص ألف ليلة وليلة هي قصة شهريار وشهرزاد، حيث اخذ الفكرة العامة للقصة، وأرسى عليها بناءه الفني المسرحي «وظلت موضوعات الليالي وشخصياتها الشهيرة منذ ذلك الوقت محورا لعدد كبير من الأعمال المسرحية. وقد حضيت الحكاية الرئيسية (حكاية شهريار وشهرزاد) باهتمام مضاعف

---

[1] من فنون الأدب: المسرحية عبد القادر القط، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1987، ص 16.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 307.

[3] المرجع نفسه، ص 398

لما تحمله من سمات درامية يمكن أن تستغل استغلالا جيّداً في البناء الدرامي النثري والشعري على السواء»[1].

وقد كانت حكاية شهريار وشهرزاد مصدر إلهام لكثير من الكتاب في إبداع مسرحياتهم كتوفيق الحكيم، وعزيز أباظة.. وغيرهم، وها هو ذا كاتبنا يحذو حذوهم، وينسج على منوالهم. « لقد استمد الكاتب المسرحي العربي كثيرا من المسرحيات من قصص "الليالي" بصورة مباشرة، أو مستوحيا جوها العام، وهو في ذلك لا يصور عصرا تاريخيا أو شخصيات خيالية، وإنما يصور عصره ومشكلات عصره من خلال الحكاية الخيالية المأثورة...أما شهرزاد كشخصية، وشهريار كشخصية مقابلة فقد فازا بأهم الأعمال المسرحية التي كتبت شعرا ونثرا مع أن دورها في الأصل الشعبي ليس بهذا القدر من الأهمية، إذ استعان بهما المؤلف باتخاذهما كحيلة فنية، أو طريقة مقبولة لتقديم سلسلة من قصص الغرائب المتشوقة على سبيل الاستطراد»[2].

توظيف المعتقدات الشعبية: وظف الكاتب جزءا هامًا من التراث الشعبي هو المعتقدات الشعبية ليضفي على النص شيئا من الواقعية التي تبعده عن أن يكون غارقا في الخرافية واللامعقول؛ مما يدخله في دائرة العبثية غير المبررة، وقد استلهم الكاتب من هذه المعتقدات الشعبية: (السحر ظاهرة زيارة الأولياء والتبرك بهم، وزيارة الطالب، وتعليق الحجب والتمائم)، وتوظيف السحر* والشعوذة: كان في ثلاث سياقات مختلفة:

1) عند الحديث عن احتفالات الغول؛ ففيها تستدعى الفرق لتقدم عروض السحر كعادة الحكام المستبدين الذين يلهون شعوبهم بمثل هذه الأمور، ويغرقونهم في المهرجانات والاحتفالات التي تخدر الإرادات، وتقتل الضمائر، وتصرف العقول

[1] استلهام التراث في مسرح الطفل، ص 144.

[2] محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ، مرجع سابق، ص (234–235)

(*) لقد حرم الإسلام السحر وعده من الكبائر والسبع الموبيقات

والهمم عن مراقبة الشأن العام، ومحاسبة الحكام: (احتفالات بوسبع ريسان تبدى كلها بالوقوف المحتم دقيقة صمت وترحم على ريسانو المدفونين في دخلة المدينة، وتكمل في الليلة السابعة بحفل زواجو مع أجمل فتاة فالمدينة، في هذا الفيشطة والتقرقير الناس تشوف العجب المعجب... السحر على كل نوع... كاين ألي يرقص اللّفع واللي يأكل بلى ما يشبع، في هذا الفيشطة كاين العجب المعجب ومال كبير ينصرف عليها).[1]

إن استدعاء هذا المعتقد الشعبي كشف عن شخصية الغول بو سبع ريسان الحاكم المستبد، وعقد صلة بين الماضي والحاضر، المتشابهين في تصرفات الحكام؛ ففي كل عصر هناك (غول بوسبع ريسان).

2) أما السياق الثاني الذي جاء فيه توظيف هذا المعتقد الشعبي فهو عند الكلام عن سحر جمال أم الخير، وإعجاب كل الشباب بها: (أم الخير كما صبيان القرية ما تعرفش أتفرز الحروف ماقراتش ولكن عقلها رافد ورث المدينة، كل العجايز تمناوها كنة وكل الشبان عشقوها من صغرهم ولكن كي نبتوا فيهم الشلاغم ضعفت فيهم الرّجلة والشهامة كلهم عارفين بلي الغول هو اللي يدّي ويتمتع بأم الخير، وعلى هذا كاين فيهم ألي أدّا بنت عمو وقال ناس زمان يقولوا: ملس من طينك تسجالك وكاين ألي تكلم مع أمو وقال: فالحق أنا مارانيش حاب الزواج، كاين ألي زار الطالب ودار الحجاب أغرق في السحور وبغى يحتم على نفسو كره أم الخير)[2]. فالتوظيف استطاع أن يكشف عن دخيلة نفس الشباب الضعيف أمام جمال أم الخير من جهة، والضعيف أمام البوح بهذا الحب والتصريح به والجهر به خوفا من بطش الغول من جهة أخرى، فقد أبدع الكاتب في استبطان

---

[1] مراد السنوسي، مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 45

الشخصيات، وزادها حيوية وقوة. « وبذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفني واضحة من تلقاء ذاتها». [1]

إن الإحالة على الرمز، واستدعاء الموروث الشعبي يجنب الكاتب المباشرة في الخطاب، والسطحية في تحليل المواقف، وتصوير المشاعر، ونجاح الكاتب فيه يكمن في جعله (الإستدعاء) قادرا على تصوير المواقف والانفعالات، وجعله أكثر إيحاءا ورمزية، «وبذلك تستحيل هذه المسرحية إلى همسة إنسانية رقيقة، تهز مشاعر المتلقي دون أن تدغدغها وتنبه فكره وعقله دون أن تصدمه حتى يتخذ موقفا حضاريا يتلاءم ومستوى ما تثير هذه المسرحية من قضايا».[2]

3) أما السياق الثالث: ففي معرض الكلام عن محاولة الغول إيجاد الحلول لمشكلات جيرانه هروبا من مشكلات بلده.

(سيدنا راه أمعول يفرحكم ولكن هذو ليامات راهي عندو أشغال كثيرة مع الضياف انتاعو... راه يبات يقرى ويفلي في كتب السحر أنتاعو باش يلقى حلول للمشاكل ألي راهم عايشين فيها سكان المدن المجاورة لينا: راكم كلكم تعرفوا سيدنا أكريم ومذابيه قاع المدن اتعيش في الخير ألي رانا عايشين فيه أحنا). [3]

إن هذا النص يكشف ببراعة سياسة الحلول الترقيعية التي يواجه بها الحكام المستبدون الفاشلون مشكلاتهم، وسياسة الهروب إلى الأمام ودفن الرأس في الرمال على طريقة النعام.

لقد استطاع الكاتب أن يلج إلى أغوار شخصية الغول السحيقة، ويكشف مدفوناتها النفسية، ومكبوتاتها الانفعالية، ويسلط الأضواء على التواءاتها وتعرجاتها تماما كما

---

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن،مرجع سابق، ص 190.

[2] سعد ابو الرضا: في الدراما اللغة والوظيفة، ص 14.

[3] مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، ص 56.

يفعل الغواص في ظلمات بحر لجي. فبدل أن يلجأ إلى الطرق السليمة في البحث عن حلول المشكلات كما تقتضيه أصول السياسة والحكم الراشد، هاهو يلجأ إلى الأساليب البدائية (السحر) عله يجد الحلول الخارقة لما يعانيه من مشكلات، وكأنه يملك عصا موسى أو خاتم سليمان.

ظاهرة زيارة القبور – قبور الأولياء– والتبرك بهم: وهي جزء من التراث العريق والمتجذر في كثير من البلدان العربية، والتي تعكس التصرفات والسلوكات الاجتماعية والنفسية لبعض الناس (الوالدين خرجو المعروف وأداو الصدقة للجامع... الأم من جهتها زارت كل الوليا أهدات الشمع ذبحت الطيور، وطلست الحنة في الحيطان... طلبت ربي وتمنات شير).[1]

والكاتب هنا يعرض أنماطا من السلوكات الاجتماعية الدينية المنتشرة في كثير من بلدان العالم العربي والإسلامي (ظاهرة زيارة الأولياء...)، وهو حين يستلهمها لا ليتخذ منها موقفا ايجابيا أو سلبيا، ولا ليصور عادات المجتمع تصويرا فتوغرافيا. « بل هي وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية، وعرض لأحوال المجتمع الإنساني في صورة فنية قادرة على الإمتاع والإثارة الوجدانية والفكرية».[2]

لقد استطاع الكاتب عبر استدعائه لهذا الموروث الشعبي، أن يخلص إلى أعماق النفس الإنسانية بما تموج به من مشاعر الخوف والرجاء، والقلق من المجهول، واللجوء إلى الله تعالى عند العجز والضعف.

فالصدقة تدفع البلاء، وعسى أن تدفع الصدقة بلاء زواج الغول من أم الخير عن الوالدين (سي عبد القادر) وزوجته الراحلة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 32

[2] د عبد القادر القط: من فنون الأدب، (المسرحية)، مرجع سابق، ص 16.

توظيف المثـــل الشعبـــي:

وهو « قول وجيز يعبر عن خلاصة تجربة مصدره كامل الطبقات الشعبية يتميز بحسن الكناية وجوده التشبيه له طابع تعليمي ويرقى على لغة التواصل العادي» [1] ، يعد من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد وعبر العصور المتعاقبة، حيث يتوخى المتكلم من خلاله توسيع حقل الدلالة إلى أقصى ما يمكن وتحديد كمية القول إلى أدنى حد ممكن: فيبذل الباث أقل ما يمكن من جهد ليتلقى المتقبّل أكثر ما يمكن من المعاني".[2]

وظف الكاتب جملة من الأمثال الشعبية التي تزخر بها الذاكرة الشعبية الجزائرية في سياقات متنوعة زادت المعنى كثافة وألقت على النص بظلال ورموز وإيحاءات فنية كثيرة؛ لما تحمله الأمثال الشعبية من وهج وكثافة دلالية وفي الجدول الآتي نماذج منها:

---

[1] د. أحمد زغب: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 88.

[2] انظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص 57.

وظيفته	المثل الشعبي المحلي
إبراز معاناة سي عبد القادر والحالة النفسية التي آل إليها خاليها بعد وفاة زوجته.	الهم والضحك
الإيمان بالقضاء والقدر والتسليم لأمر الله	ألي مكتوب في الجبين ما يمحوه اليدين
كلام احد الشباب الذي يريد الزواج من أم الخير لكنه لم يجرؤ على التقدم لخطبتها.	ملس من طينك تسجالك
الخوف من الغول لمجرد التفكير في الزواج من أم الخير	ألي خاف أسلم
عند نزول بشار ضيفا على سي عبد القادر ووجدهم حول مائدة الغداء	عودك جراي
تحذير الغول بوسبع ريسان من بشار ومعارضته	العود إلي تحقروا يعميك
تهديد الغول بالقضاء على الجماعة المعارضة	انوريلهم ازنباع واين يتباع

توظيف الشخصيات التراثية:

وظف الكاتب في المسرحية شخصيات تراثية، وأخرى من وضعه الخاص:

1) **شخصية الغول (بوسبع ريسان):** وهي المعادلة لشخصية شهريار في ألف ليلة وليلة: الذي عزم على أن تهدى له كل ليلة امرأة ليتمتع بها ثم يتركها بعد ذلك جثة هامدة، كذلك الأمر بالنسبة إلى الغول بوسبع ريسان (الغول بوسبع ريسان يخاف من النور وعلى هاذا مانع بيع الشمع في مدينتو ويخاف من النساء، وعلى هذا محتم باش يتزوج في كل سنة مع اجمل فتاة فالمدينة ومن بعد زواجو يسلط عيلها حقد وسمومو حتى تموت من كثرة التعب والغبينة بوسبع ريسان كرهو للنساء عندو عهد قديم يقولوا أنو ليلة الهجوم على المدينة، ورغم المقاومة الضعيفة التي لقاها رأس

من ريسانو الربعة ألي سقطو كان من ضربة سيف لمرة حرة كانت تضارب في جيش المدينة).[1]

واستخدم الكاتب تقنية (القوال) ليكشف عن شخصية الغول بوسبع ريسان، بالإضافة إلى الحوار الذي يعبر فيه الغول بوسبع ريسان عن أفكاره ومشاعره ويفصح عن شخصيته.

(القوال : اليوم تبدى الاحتفالات التي فرضها الغول بوسبع ريسان في مدينة الخيرات هذا الغول ما يخدم ما يزدم وكان ديما دافي شبعان، هذا الغول قادر كل يوم يظهر في صفة جديدة وبوجه جديد ما عندو دين ما عندو ملة ما عندو لون ثابت شيخ في فن الكذب والتزوير قادر يصاحبك في الصباح، ويدور عليك في العشية، زرع الخوف والشك في وسط السكان، وصبحو كلهم يقولوا:

الغول بوسبع ريسان طولو طول الجبال، وضفارو مسمومة جلدو من الحديد، ومنين يزعف يقلب الزفير والغفير، يهيج ويغير المدينة واللي يوقف في طريقو تركبو دعوة شر ينعمى ويفشلو ركابيه وينطرد من المدينة). [2]

ثم يترك (القوال) الفرصة للغول، ليفصح أكثر عن شخصيته، ويضيء الجوانب أو الزوايا المظلمة من نفسيته التي تتميز بالتعقيد، والتناقض، والالتوائية.

(أما الغول بوسبع ريسان يبقى يتبختر ويقول: أنا الغول بوسبع ريسان نشوتو كي يطيح الليل وكي يغطي الظلام كل المدينة الغول بوسبع ريسان ورغم القصر انتاعو كبير

[1] مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، مصدر سابق، ص (16، 17).

[2] المصدر نفسه، ص 13، 14.

وفراشوا من الحرير أشحال من مرة يهرب للحرس انتاعو ويروح يتمرغ بفرحة في حشيش وتراب الغابة يروح يتفكر دوح الصغر ورفاقة الرضاعة...)[1]

وتصرفات الغول غير متزنة، وتعبر عن شخصية متذبذبة مضطربة؛ لذلك فهو يسرق لحظات ليعزل نفسه عن الجميع، ويتخلص من قيود الحكم والبروتوكولات، ليتمرغ في الغابة ويرجع إلى أيام الصبا يوم أن كان (غويلا) صغيرا، «وليس من ضير في أن تسلك الشخصية المسرحية ألوانا متناقضة من السلوك إذا كان هذا التناقض نابعا من تصارع حوافز مختلفة في نفس الشخصية، أو نتيجة لتطور على تكوينها الوجداني أو الفكري أو الأخلاقي، أو غير ذلك من مقومات الشخصية...، إذ يؤمن المؤلف المسرحي الحديث بان النفس الإنسانية أكثر تعقيدا وترتبا من أن تخضع لباعث واحد غالبا، وكثيرا ما تتجاذبها بواعث عديدة متناقضة...»[2]

(بوسبع ريسان ورغم المقام العالي والعرش الكبير شحال من مرة في وسط المجلس وحتى أمام السفراء الضياف، ينسى روحو، يبقص الخزرة ويصيح كي الذيب الغلبان، الوزراء نتاعو دايرينوا مسكون،وهذا يزيدو فالهيبة والي يكرهوه عادينوا مجنون عارفين بلي كابر في وسط الذيوبة) [3].

وشخصية الغول نموذج سيء لذلك الحاكم المستبد، الذي يتفنن في استخدام كل الأساليب المعروفة وغير المعروفة في عالم الاستبداد السياسي، وقد أبدع الكاتب في بيان هذه الألاعيب بطرق وتقنيات متنوعة، حسب المواقف وحاجة البناء الدرامي، فمزج بين الجد والهزل، والمأساة والملهاة والجد والسخرية. « ويمكن أن يجلى ذلك اللغة المستخدمة نفسها من حيث توظيفها لثنائيات لغوية متقابلة، يكشف الاحتكاك بينها

---

[1] المصدر نفسه، ص 14.

[2] عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، مرجع سابق، ص 61.

[3] مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، مصدر سابق، ص 16.

عن مفهوم الدراما الحديثة، التي تجمع بين الجانبين المأساوي الجاد، واللاهي العابث من اجل محاولة الواقع والولوج، إلى أغواره السحيقة، والتخفيف من حدة وصرامة القضية المتناولة».[1]

وقد جاء الحوار في المسرحية كاشفا عن أبعاد شخصية الغول بوسبع ريسان؛ فهو يمعن في استعباد شعبه والاستخفاف به والازدراء به (الغول: هذاك وصلني خبرو غول صغير، مازال حليب امو في فمو وراه باغي يدير القرون والشان على ظهري النهار ألي يقدر يسوق شعبو كي الغنم... نولي أنا بوسبع ريسان نشقالو لباب المرجى ونهديلو غلام، أما الآن كي هو كي قرانو.... واللي ما عجبوش الحال ماشي صباعو يقدر ايدير دراعو في فمو ويعق كل ما كلى). [2]

وليس الغول بدعًا من سلفه شهريار وغيره من الحكام الظلمة؛ فمن أجل شهرته واسمه ينفق القناطير المقنطرة من الذهب والفضة، ويسرف في الإنفاق على حفلاته وشهواته من المال العام (الغول: غاية أم الخير لازم يثقالوا رجليها من كثرة الحرير الذهب والقفاطين ويلي ما كفاكمش الذهب ادو اللويز والدبلون ألي راه موجود في صندوق التضامن... المهم عروستي لازم تكون أجمل من كل عرايس ألف ليلة وليلة)[3].

إنه يريد أن يتفوق على سلفه وجده شهريار ألف ليلة وليلة في الإسراف والتبذير، وحتى صندوق التضامن لم يسلم من جنونه في البذخ والترف.

---

[1] سعد أبو الرضا: في الدراما اللغة والوظيفة، مرجع سابق، ص 14.

[2] مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

شخصية القوال: وظف الكاتب شخصية القوال المشهورة في التراث الشعبي العربي، حتى يتسنى له الانتقال عبر الأزمنة، والأمكنة بسلاسة تسهم في حيوية الصراع، وتزيد من شفافية وخفة البناء الدرامي.

واستلهام الكاتب لشخصية القوال كان لرصد الأحداث، ووصف الشخصيات والمواقف، وتكثيف المشاهد، واختصار المسافات، والحد من الإكثار من الشخصيات النمطية التي تثقل الحركة الدرامية، وتحد من الفعل الدرامي بالحوارات الطويلة المملة، الغارقة في التفاصيل والجزيئات، التي تناسب الرواية، ولا تتلاءم مع الفن المسرحي.

إن استدعاء شخصية القوال حال دون كل ذلك، وساهم بشكل فعال في جودة البناء الفني (القوال: اليوم تبدى الاحتفالات التي فرضها الغول بوسبع ريسان في مدينة الخيرات، الاحتفالات والتقرقير غاديا تدوم سبع أيام وسبع ليالي كما جرت العادة وسبة هاذا الفيشطة، وهاذا المهرجان الكبير هي فرحة الغول بوسبع ريسان بذكرى احتلالو لمدينة الخيرات بحيث أهجم عليها منذ أكثر من ربعميات سنة أهجم بمالو وبسلاح كبير. أضرب ضربتو نص الليل كي كانوا السكان نايمين أقتل ما قتل وسجن كل من راسو خشين).[1]

ويبدو تأثر الكاتب بالمسرح البريختي من خلال توظيفه لتقنية المداح أو القوال لكسر الإيهام، وهي ما يسميها النقاد ظاهرة التغريب « وتقوم هذه الظاهرة على اعتبار الممثل غريبا عما يؤديه من دور، فالمعروف في الممثل أنه لكي ينجح في أداء دوره على المسرح، أن يكون قادرا على تقمص الشخصية التي يؤدي دورها، وأن يحسن

---

[1] المصدر نفسه، ص 13

الاندماج فيها والتوحد بها، حتى يفنى الممثل في الشخصية التي يقوم بتجسيدها أو تشخيصها »[1].

كما ساهم المداح في تنامي الأحداث، حيث كان ظهوره ضروريا؛ لأن من أهم شروط استدعاء التراث « حاجة النصوص الحاضرة إليها لتكملها وتثريها والتعبير عما عجزت عن توصيله لوحدها ». [2]

نجح الكاتب في استدعاء شخصية القوال التراثية، وأنطقها حين عجزت الشخصيات عن الكلام والتعبير عن الأحداث والمواقف، فكان القوال بمثابة مسير للمسرحية وموجه، لأحداثها ومزين لبنائها الدرامي، والرباط الذي يربط بين المشاهد والمسرحية.

(القوال: سكان مدينة الخيرات الفرح والمهرجان محتم عليهم الذكرى هاذي تفكرهم بفقرهم وبالعنف ألي مكتفهم... سكان مدينة الخيرات ينعرفوا بسهولة الكل عندهم يدين كبار وخشان وهذي هي المارة ألي يتفرزو بها... خدامين على طول الدهر خدامين من طلوع الشمس حتى لغروبها ولكن كي تحضر الصابة ويحضر خير المواشي نصيبهم قليل بحيث يدوا غير الشيء ألي يتقوتوا بيه ويسترو بيه جلدهم والباقي يروح لخزينة الغول. خدامين الغول هما ثاني يتعرفوا بسهولة الكل كروشهم مدلية والنفخ معجب بهم مستعدين ايبيعوا ناسهم ونساهم على جال العضومة ولفتات... وعلى هذا الغول يعرف كي يتصرف فيهم يعرف كي يضرب هاذا بذا باش ايضعف قوتهم، الغول ايشاور الوزراء نتاعو غير في الأمور البayنة). [3]

---

[1] محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته، ص 121.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر 2003 ، ص 254.

[3] مسرحية (الغول بوسبع ريسان)، ص (23، 24).

ويتجلى تأثر الكاتب بالمسرح البريختي في محاولة إشراك الجمهور في العمل المسرحي من خلال الحوار ومراجعة الكلام مع القوال وكذا في محاولة إشراك الجمهور في العمل المسرحي (الدرامي) من خلال الحوار والمراجعة مع القوّال.

2. التوظيف الفكري السياسي للتراث الشعبي

مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة:

يعتبر الكاتب المسرحي عبد القادر علولة من أهم الكتاب في المسرح الجزائري الحديث؛ فقد تعددت عنده المواهب: من الكتابة إلى الإخراج إلى التمثيل، ولقد أثرى المسرح الجزائري بكثير من المسرحيات، وأخرج كثيرا من الأعمال المسرحية المحلية والعالمية .

(لقد أثرى الكاتب المسرحي "عبد القادر علولة" الساحة المسرحية المغاربية في الثمانينيات بثلاث مسرحيات متميزة هي : (الأقوال) 1980 ، (الأجواد) 1985 و(اللثام) 1989 ، عدها بعضهم ثلاثية لترابط الحدث فيها في العمق)[1].

ولم تكن الثلاثية الشهيرة (الأقوال – الأجواد – اللثام) . هي المسرحيات التي ألفها علولة فحسب، فقد ألف وأخرج المسرحيات الآتية :

- ((العلف))1969
- ((الخبزة))1970
- ((حمق سليم)) مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972
- ((حمام ربي)) 1970
- ((حوت يأكل حوت)) 1975
- ((الأقوال)) 1980
- ((الأجواد)) 1985
- ((اللثام)) 1989
- "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية ((جولدوني))1993
- "التفاح" ألفها لفرقة المثلث وأخرجها زروقي بوخاري 1992/93.

---

[1] بغداد احمد بلية – عبد القادر: تجارب جديدة في المسرح الجزائري ، كتاب العربي، عدد 87 ،، جانفي 2012، ص205

مثل أدوار عديدة في مسرحيات:

- ((أولاد القصبة)) لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963
- ((حسن طيرو)) لرويشد ومصطفى كاتب 1963
- ((الحياة حلم)) لمصطفى كاتب 1963
- ((دون جوان)) اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963
- ((ورود حمراء لي)) لعلال المحب 1964
- ((الكلاب)) الحاج عمار 1965 .
- ((ترويض نمر)) إخراج علال محب 1964 .

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

-((الغولة)) كتبها رويشد 1946 .

-" السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم 1965

-" نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم 1967

-نومانس " اقتباس حمود إبراهيم ومحبوب إسطنبولي 1968

-"الدهاليز" مكسيم جوركي .... ترجمة محمد بوحابسي 1982

وكذلك ألف وكتب سيناريوهات كثيرة، ومثل في بعض الأفلام منها " الكلاب " للمخرج هاشمي شريف 1969، وشارك في صياغة وقراءة تعاليق لأفلام منها: " كم أحبكم " للمخرج عز الدين مدور ...، كما أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي ... سوفوكليس .... أرسطوفان .... وشكسبير .... وكان ذلك عام 1967، من 1968 إلى 1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية " الغول" لمحمد عزيزة.[1]

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد – اللثام).موفم للنشر، 1967، ص (5–6–7) .

وتعد مسرحية "الأجواد" من أجود المسرحيات التي كتبها علولة سنة 1985، وقد نالت المسرحية جائزة أحسن نص، وجائزة أحسن عرض، وحصل مؤلفها على جائزة أحسن إخراج في المهرجان الوطني الأول للمسرح المحترف الذي أقيم يوم (15 سبتمبر 1985 إلى 27 سبتمبر 1985)، وهي من إنتاج المسرح الجهوي بوهران[1] .

وهي مسرحية تندرج ضمن سياق تاريخي ثقافي معين هدفه الخروج من الدائرة المغلقة لتقنيات المسرح الأرسطي، وابتكار فضاءات جديدة للممارسة المسرحية.

«إن العمل المقدم من طرف علولة في مسرحيات (الأقوال، الأجواد، اللثام) اصطدم بطبيعة الحال بإشكالية المكان المسرحي، أي نمثل؟، ذلك كان السؤال الجوهري الحافز لفكر عبد القادر علولة الذي كان يدرك جيدا أن عرض هذه المسرحيات في صالات العرض التقليدية، النمطية المتعارف عليها، سوف لن يأتي بجديد، وسيحد من طاقات التعبير المسرحي». [2]

ويمكن اعتبار المسرحية ضمن ما يسمى "بالمسرح السياسي" الذي معناه « البحث عن مسرح جديد، ولكن هذا المسرح الجديد كان مسرح ينحو إلى أن يكون ذا وظيفة سياسية خالصة» [3]

يقول الكاتب نفسه (علولة): « عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد – حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة – الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة ...، تطور داء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز، وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد وأصبح بذلك العرض الفني البالغ الاختزال والتغريب متعدد المستويات، وأما

---

[1] مجلة الثقافة – لسنة الخامسة عشرة – عدد 89 –ذو الحجة محرم 1405– 1406–02 سبتمبر– أكتوبر 1985م.

[2] Ahmed cheniki, Vérités du théâtre en Algérie dar Elgharb ,p 177

[3] خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة، قراءة في المسرح محمد سلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2003، ص47

الكلمة (القول) فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة ... وابتداء من 1980 وتحت دفع التجارب المعاشة الجديدة ، بدأ فنانو المسرح الجزائريون في التخلي عن القالب الأرسطي في بناء العرض...» [1]

ولقد اهتم النقد العربي عموما والجزائري بخاصة بمسرحية (الأجواد) التي تعتبر (من أهم المسرحيات التي أنتجها علولة في بداية الثمانينات حيث هزت الساحة الفنية الوطنية والعربية من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج) [2]. "والأجواد " مسرحية من سبعة مشاهد مختلفة « مزج فيها بين النثر والشعر، موظفا عنصر (الراوي) المعروف في التراث الشعبي، ساعيا من وراء ذلك إلى استحداث فن مسرحي، أطلق عليه "المسرح السردي" ...، في مقاطع سبعة هي علال، الربوحي، قدور، عكلي ومنور، المنصور، سكينة وجلول الفهايمي ...، "الأجواد" يحكى كرم الناس ، البسطاء، ومساعداتهم في بناء المجتمع الجزائري، ونهضته بعد الفترة الاستعمارية ، الأجواد أو الكرماء هم شخصيات مختلفة تتحد من أجل هدف واحد هو سد الافتقار». [3]

لقد وظف الكاتب في هذه المسرحية تقنية (الراوي الشعبي) المعروف في الثقافة الجزائرية الشعبية، و(الشعر الشعبي) كي يعطي تصوره عن المجتمع الذي يحلم به، وكي يعبر عن رؤيته الفنية، واتجاهه السياسي.

-فمن الوجهة الفنية نجد التأثر البالغ للكاتب بالمسرح الملحمي البريختي.

---

[1] عبد القادر علولة: الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري من مقدمة (مسرحيات علولة)- ص 11 .

[2] لخضر منصوري: الظواهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة ، كتاب العربي ، مرجع سابق، ص191 .

[3] سهام بنزياني: قراءة سيميائية في مسرحية (الأجواد) – مجلة دراسات أدبية – جوان 2009 ص 111 .

-ومن جهة الرؤية السياسية، فالمسرحية صورت طبقات مختلفة من شرائح المجتمع الجزائري يجمع بينها خيط واحد هو الجود: (نقد المجتمع وحثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو التحرر، والعدالة الاجتماعية) [1].

-ففي هذه المسرحية ينقل علولة واقع المجتمع الجزائري بكل تناقضاته في ثلاث قطاعات حساسة هي: الإدارة والتسيير – المنظومة الصحية – المنظومة التربوية .

ففي المشهد الأول يصور الحالة التي آلت إليها الحديقة العمومية نتيجة إهمال مسؤوليها:

(علال :

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ، ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس

يرشق قارو مبروم تحت الشاشية ...

الربوحي الحبيب في المهنة حداد ، خدام في ورشة من ورشات البلدية .

في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين في القامة قصير شوية .... الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية الربوحي يعتني بزاف بصغار الحي ويتناقش معاهم ولاطفهم ... يهتم كذلك بكبار السن.

سكان الحي يفقدهم مرة على مرة ويجمع معاهم.

[1] لخضر منصوري،الظواهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، مرجع سابق ، ص 192 .

فيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتكوا له على حديقة المدينة ....
قالوا له خسارة عليكم ياصحاب البلدية مخلينهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة ،
القرد في حالة خطيرة ...
(الربوحي الحبيب الحداد تحمل بالقضية قال لهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجندوا نلتزم بالمهمة)[1]

إن شخصيات عبد القادر علولة مستخرجة من صميم الواقع الاجتماعي، « بيد أن الكاتب الدرامي علولة حين يعرض علينا شخصياته البسيطة في ظاهرها يبرز خصوصياتها الجوهرية التي لا يدركها إلا ذو عقل رزين وملاحظ نبيه ، ويرمي من خلال مسرحة الحقيقة إلى التسامي بالواقع إلى رحاب الفن. فالفنان الذي لا يتمكن من الارتقاء بأعماله الواقعية لتحويلها إلى أعمال فنية هو مجرد ناقل للأخبار والوقائع، وإذا كان الفن انعكاسا للواقعي والحقيقي فلا بد أن يكون انعكاسا جميلا أو ساحرا»[2] .

– وفي المشهد الثاني يشخص بعض الداء الذي ينخر جسد المنظومة الصحية في الجزائر، ويصف الدواء في ضوء رؤيته الفكرية السياسية ومذهبه الإيديولوجي المناهض للامبريالية، الموافق للاشتراكية، فمن خلال "جلول الفهايمي" يغوص بنا الكاتب إلى أعماق الصحة العمومية في الجزائر في ذلك الوقت.

(الفهايمي :

جلول الفهايمي كريم ويأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية .
جلول الفهايمي العصبي خدام في مستشفى المدينة في الصيانة ...
جلول الفهايمي خاطف شوية من الطب ... يعرف يدير الإبرة ويقرأ وصفة الطبيب.
جلول الفهايمي المخلوق كان خدام مهني في مصلحة تحميل الموتى)[3].

---

(1) مسرحيات علولة ، ص 85

(2) بغداد أحمد بلية : تجارب جديدة في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 206

(3) المصدر السابق، ص 113.

في هذا المشهد يجهد جلول الفهايمي نفسه لمقاومة الظلم في المستشفى، وعدم الرضا بالواقع المر بما فيه من تناقضات وسلبيات، ويحاول الدفاع عن المكتسبات، وأن يضع نفسه ناطقا باسم البؤساء والمقهورين من طبقات المجتمع الفقيرة المحرومة.

وفي المشهد الثالث يصور الكاتب واقع المنظومة التربوية في الجزائر في تلك الفترة من خلال قصة عكلي داخل ثانويته.

فالجود الذي هو الميزة الأساسية في شخصيات المسرحية يتمثل في شخصية عكلي في تبرعه بهيكله العظمي للثانوية التي يشتغل بها. إنه جهد المقل ومحاولة لتغيير الواقع بقدر المستطاع. (أهدي جسدي ... هيكلي العظمي للمدرسة وأجعلك وكيلي في تنفيذ الوصية)[1].

ويبدو من خلال المسرحية التأثر البالغ بالفكر المسرحي لـــ (برشت) وبخاصة في مسرحية (الإنسان الطيب في ستشوان) [2]، حيث نجد ان الجود في الطبقة الفقيرة الكادحة هو القاسم المشترك بين العملين.

لقد وظف الكاتب في المسرحية أنماطا من التراث الشعبي (الراوي الحلقة والقوال) لبث أفكاره ورؤاه السياسية والإيديولوجية، « إن عنوان "الأجواد" يعكس تطلعات المجتمع الجزائري، ويكشف عن توجهات علولة السياسية، ومبادئه التي لا شك أن في مصادر أعماله إشارات واضحة إليها، فمن بريخت إلى المسرحيات الروسية المترجمة كحمق سليم مثلا نلاحظ التوجه الاشتراكي والدعوة إلى نبذ الرأسمالية»[3].

لقد كان المسرح بالنسبة إلى الكاتب فضاء تجريبيا ومنبرا « لقيم العقل والحرية، بالإضافة إلى تقديم وجه آخر من وجوه المسرح الذي تردى، واختلط مفهومه في

---

[1] مسرحيات علولة ، ص 90 .

[2] أنظر مسرحيات برشت دار موفم للنشر، الجزائر، 1994.

[3] سهام بن زياني : قراءة سيميائية في عنوان الأجواد ، مرجع سابق، ص 113

اللحظة التاريخية التي نعيشها، وإبراز قدرته على توصيل مادة ثقافية تعليمية لا تخلوا من متعة فنية» [1].

ولا تخلو أعمال عبد القادر علولة المسرحية من الالتزام الفني، فهو وفي للمنهج الاشتراكي المناهض للرأسمالية، نابذ للمسرح الأرسطي القائم على مبدأ التطهير والإيهام (وبما أن الكاتب فكر وشعور، وموقف فان عمله الإبداعي سيكون بالضرورة استجابة واعية، أو غير واعية لرؤيته الاديولوجية في الحياة، وعلى قدر مهارته الفنية في التواري خلف شخصياته وبعده عن التقريرية المباشرة يكون نجاح عمله الفني...)[2].

إن غاية الكاتب من توظيف التراث الشعبي في مسرحه بصفة عامة وبخاصة في هذه المسرحية التأثير الايجابي «في الجماهير بهدف اكتسابها في معركة طويلة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة والإنسانية ».[3]؛ لذلك نجده في هذه المسرحية – وفي اغلب أعماله المسرحية– يوظف (القوال) والحلقة المعروفين في التراث الشعبي الجزائري لإشراك الجماهير وجعلها تتفاعل مع العمل المسرحي المقدم، والمسرح عنده «أداة تعليمية يخاطب المواطن الأمي بلغة يفهمها مبتعدا عن تخدير الدراما التقليدية البرجوازية التي تطرح في معظم عروضها حلولا تصالحية مع الواقع، فتمنع المتلقي من اتخاذ موقف اتجاه المطروح ومن التفكير للتغيير ومنع الاغتراب» [4]

---

[1] مايسة زكي: منمنمات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 147

[2] عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، مرجع سابق، ص 10، 11

[3] خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة، مرجع سابق، ص49.

[4] أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، نقلا عن خليل الجيزاوي، مسرح المواجهة،مرجع سابق، ص75.

الفصل الثالث

توظيف التراث التاريخي في المسرح الجزائري

1. **التوظيف الاجتماعي الشعبي للتراث التاريخي**

- **مسرحية في انتظار الربيع لــ(عبد الحميد بن هدوقة)**

2. **التوظيف النفسي للتراث التاريخي**

- **مسرحية (بئر الكاهنة) لمحمد واضح**

1. التوظيف الاجتماعي الشعبي للتراث التاريخي:

مسرحية في انتظار الربيع لــ(عبد الحميد بن هدوقة):

يعد عبد الحميد بن هدوقة من أهم الكتاب الجزائريين الذين تميزوا بغزارة إنتاجهم، وتنوع كتاباتهم وإبداعاتهم، فقد أثرى المكتبة الأدبية الجزائرية بأعمال أدبية كثيرة في القصة والرواية والمسرح، منها: ثلاث مجموعات قصصية " ظلال جزائرية"، و"الأشعة السبعة"، وقصص أخرى، وله عدة روايات منها : "ريح الجنوب"، و"نهاية الأمس" و"بان الصبح" و"الجازية والدراويش"...

وقد كتب تمثيلية (مسرحية) تحت عنوان "في انتظار الربيع"، نشرت ضمن مجموعة قصصية بعنوان " ظلال جزائرية"[1].

«وربما كانت الوقائع التاريخية تجتذب الكتاب بصورة أوضح، لما تتمتع به من إمكانية السماح لهم بالتخفي وراء أحداثها المرتبطة بالماضي، كما تعينهم على البعد عن المباشرة والتقريرية إذا أجيدت المعالجة الفنية لهذه الوقائع، ثم إنها تساعد الفنان على تمثلها لما تتضمنه من بعد زمني، ولا يعني ما سبق أن الكاتب يجد في الوقائع التاريخية مادة سهلة؛ لأن عنصر الاختيار الواعي عامل حاسم في المعالجة عندما يصبح التاريخ إطارا لبناء درامي يعاد خلاله تشكيل هذه الوقائع، لينفذ المبدع من خلالها إلى معالجة قضايا العصر، ومشكلات الإنسان الأبدية والمتجددة، ومن ثم تتعدد أساليب الكتاب من الإطلاق والتجريد، إلى الرمز والتلميح، وغير ذلك».[2]

وإذا كانت هذه المسرحية لم تعتمد على وقائع تاريخية حدثت سابقا فإنها، وظفت حدثا تاريخيا بارزًا، أصبح رمزا للحرية، والثورة ضد الظلم والاستعباد وهو الفاتح من

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ظلال جزائرية، مسرحية في انتظار الربيع، دار الأمل للنشر ، ط2،

[2] سعد أبو الرضا: في الدراما واللغة، مرجع سابق، ص 214.

نوفمبر 1954، « قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤية المعاصرة، وقد يوظف جزءا من هذا الحدث يستطيع أن ينقل الأبعاد المختلفة لمعاناته الخاصة، كما قد يكون هذا التوظيف ضمنيا لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث، إلا أن الحضور الذي يفرضه التاريخي في وجدان المتلقي، يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الإيحائية؛ ولهذا يتعدد عمق التجربة وخصوبتها... ، ومدى قدرتها على تحرير التراث...، وجعله قادرًا على الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة». [1]

«لم تكن ثورة نوفمبر 1954 أولى ثورات هذا الشعب الأبي، فقد شبت من قبلها ثورات وثورات منذ قام الأمير عبد القادر بثورته الخالدة، ولكن الغاصب الأثيم استطاع أن يقضي على هاتيك الثورات وإن بقيت جذوتها في الصدور، وقد ظن يوما من الأيام أن جذوة الحرية قد انطفأت وأنه بطش بهذا الشعب بطشة عاتية، فهو لن يفيق أبدا، ... ولكن أخطأ الظن والتقدير فالشعوب الأصيلة القوية لا تفقد أملها في الحرية والخلاص من التعسف مهما طال أمد الظلم».[2]

قاوم الشعب الجزائري الاستعمار الفرنسي وخاض في سبيل ذلك ثورة دامت سبع سنوات ونصف ذاق فيها الألم[3].

والمسرحية ليست مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة، فالأشخاص والأحداث من خيال الكاتب، وليست بالضرورة واقعية عاشت الأحداث، وصنعت المواقف، فالكاتب المسرحي بصفة خاصة –والأديب بصفة عامة– حر في اختيار الموضوع الذي يراه مناسبا ليكون إطارا لتجربته الفنية، ومجالا لإبراز قدراته، ومهاراته في الكتابة الأدبية.

---

[1] فاطمة يوسف نجم : المسرح والسلطة في مصر، ص 90– 91.

[2] عمر الدسوقي: صدى الثورة الجزائرية في الشعر ع،ج،م الثقافي، ج 70، اغسطس1982، ص 18.

[3] نور الدين حاطوم: أصالة الثورة الجزائرية، م الثقافة ع 84 نوفمبر – ديسمبر 1984، ص 21، و د. م العربي الزبيري، الغزو الثقافي في الجزائر، الرؤيا ع 1983، ص 12.

« ويصور الكتاب- أو الشعراء- في المسرحية، أو القصة عالماً صغيرًا يقتطعونه فنيا من العالم الكبير، وفي ذلك العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولا عن سواه أو محصورا في نطاق ذاته، إذا توافرت له الحياة الفنية وهي التي يظهرها خلقا فنيا مكتملا شأنه في ذلك شأن الإنسان في العالم الكبير، فمثلا شخصية "عطيل" في مسرحية "عطيل" لشكسبير، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده، ولكن نفهمها من خلال "ساجو" و"ديمونا" ووالدا برابانتيو « Brabantio »، والشخصيات الأخرى، على الرغم من أن "عطيل" هو محور المسرحية؛ ذلك أنه مشترك معهم في "الموقف" الذي يربط بينهم، ويتصارعون فيه معا. حقا لكل شخص في المسرحية والقصة، كما هو في العالم كذلك، خلق خاص، وطبيعة متميزة ينفرد بها عن غيره، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظريا على حده، ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه... فالمسرحية- أو القصة – تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم»[1].

استطاع الكاتب ببراعته الفنية، وقدرته على الإبداع والكتابة أن يقتطع عالما صغيراً مليئاً بالأحداث والمواقف من العالم الكبير، ثم يضفى عليه مسحة من الخيال الفني المشوق، ممزوجا بشيء من الواقعية، حتى لا تبدو الأحداث وكأنها بعيدة كل البعد عن الإنسان وهمومه وقضاياه، وحتى لا تغرق المسرحية في الرمزية والسريالية البعيدة عن فكر القارئ ووجدانه، وواقعه المعيش، وبالمقابل وظف الكاتب بمهارة شخصية (الراوي) حتى لا تبدو المسرحية وكأنها تصوير فوتوغرافي للحياة؛ مما يضفي نمطية على حركية الأحداث ويحد من درامية العمل المسرحي، ويفقده عنصر التشويق والإثارة اللازمين لنجاح أي عمل مسرحي بخاصة، وكل عمل أدبي بصفة عامة.

[1] د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 288، 289.

إن توظيف شخصية الراوي سهل المرور الذهني بين الأزمنة، التي مستها المسرحية ومد جسورا من الخيالات بين مختلف مستويات النص ومقاطعه، وأنطق المسكوت من الحوار في النص، وملأ الفراغ الذي يتركه المؤلف عن قصد، أو عن غير قصد أحيانا بما يتلاءم مع صيرورة الأحداث، واختلاف المواقف التي تصدر عن الشخصيات في العمل المسرحي الذي يكون التاريخ مادته ومصدره.

ويتجلى في المسرحية براعة الكاتب في تصوير العادات والتقاليد الجزائرية الأصيلة، التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، ووصف الطبيعة الريفية وما فيها من وديان وانهار وجبال راسيات، وصور عادات شعبية كثيرة، وتقاليد اجتماعية متنوعة في الزواج والخطبة، وتغلغل في أعماق النفسية الجزائرية، وصور خلجاتها وأبرز آلامها وآمالها وعواطفها المتأرجحة بين الحب العذري العفيف، والولاء للوطن المسلوب الذي يئن تحت وطأة مستدمر سرق البسمة من شفاه الجزائريين، وخطف اللقمة من أفواههم، وهرب الثروات من بلادهم؛ فجعل صالحا وأمثاله مرغمين على الهجرة إلى فرنسا بحثا عن هذه اللقمة المسروقة، وسعيا وراء تلك الابتسامة المفقودة، وأملا في "ربيع جزائري" طال انتظاره.

لقد تصرف الكاتب بحرية في اختيار الشخصيات، وصناعة الأحداث والمواقف، ولم يلتزم التصوير الفتوغرافي، والنقل المباشر، «وبعض الكتاب يهتمون بأخذ مادة تمثيلياتهم من الحاضر، وآخرون يأخذونها من التاريخ؛ لأن التاريخ ولا سيما الأساطير أوسع وأرحب، إذ لا يصطدمون من خلاله بقيود الرقابة ويوفرون على أنفسهم جهد خلق الشخصيات...، ويثور سؤال حول مدى جواز التصرف في أحداث التاريخ وشخصياته فبعضهم يتساهلون فيرون أن التمثيلية عمل أدبي فني خيالي، وليست تاريخا حقيقيا، ولذلك يمنحون لأنفسهم حرية التصرف فيما يحذفون، ويبتكرون من أشخاص وأحداث، وهناك فريق آخر يرى أن على الكاتب أن يعنى بالدقة التاريخية، ولاسيما إذا

عرض أمرا معروفا تاريخيا يشكل جزءا من الثقافة الأصيلة، فلا يجوز حينئذ التصرف بالوقائع ولا اختراع المواقف، ولا تحرير ملامح الأشخاص، ولا تغيير مسار الأحداث فلا يزيفها وفق هواه».[1]

وأحداث المسرحية وشخصياتها كلها من خيال الكاتب، وإن كان إطارها العام متعلقا بحياة في قرية جزائرية إبان ثورة التحرير، ولا حرج في ذلك؛ لأن باستطاعة الكاتب المسرحي أن يخترع الأحداث، ويبتكر الشخصيات.

« قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤية المعاصرة، وقد يوظف جزءا من هذا الحدث يستطيع أن ينقل الأبعاد المختلفة لمعاناته الخاصة، كما قد يكون هذا التوظيف ضمنيا لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث»[2].

لم يكن توظيف تاريخ (01 نوفمبر 1954) مجرد احتفاء برمزيته، وافتخارا بقدسيته فحسب، فكما فجر الأحرار الثورة في هذا التاريخ فقد فجر الكاتب في هذا الرمز دلالات وإيحاءات نفسية وفكرية، وشعورية جميلة، واستطاع أن يخرج عن السائد والمألوف في تناول الأحداث التاريخية العظيمة، التي غيرت مجرى التاريخ، ومسار الشعوب والأمم- كل ذلك في لغة شاعرية جميلة، وعبارات شفافة، تنفذ إلى الأعماق.

« وكاتب المسرحية التاريخية لا يختار أحداث التاريخ وشخصياته لكي يكتفي بعرضها في إطار مسرحي دون هدف إلا ما يخلع هذا الإطار على صور التاريخ من حياة، بل يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة، قد تكون نفسية أو أخلاقية أو، اجتماعية أو سياسية، أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك

---

[1] أ. د أبو بلال عبد الله الحامد: فن التمثيلية، مؤسسة النشر الجديد، ثقافة وفنون، ط1، 2010، ص 38.

[2] فاطمة يوسف محمد: المسرح والسلطة ، مرجع سابق، ص 90، 91.

الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة، فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعنى من المعاني الإنسانية، وقد يجد الكاتب في موقف تاريخي كشفا عن حقيقة نفسية باقية، وقد يرى في تحول بعض مصائر الشخصيات، وما انتهت إليه من وقائع تعبيرا عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة، فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسيجا فنيا متكاملا».[1]

تبدأ المسرحية بحوار يدور بين صالح ونفيسة اللذين تربطهما علاقة حب (حوار ريفي في المساء... نباح كلاب من بعيد،/ نقيق ضفادع قريب، أغصان تتحرك وخطوات تشعر بالمشي في مكان مظلم مشجر...)

صالح: لنجلس هنا يا نفيسة

نفيسة: طيب كما تشاء (حركة تدل على الجلوس)

صالح: ها نحن وحدنا في نفس المكان الذي كنا نتلاقى فيه قبل أن اذهب إلى فرنسا، لم يتغير شيء أصلا.

نفيسة: هل أنت واثق من أنه لم يتغير شيء؟

صالح: كل الوثوق يا نفيسة.. ما عدا شيء واحد

نفيسة: أي شيء؟

صالح: قلبك... لست أدري إن بقي كما كان أو طرأ عليه جديد؟

نفيسة: لو تغير لما جئت إلى مقابلتك بهذه الصورة، وإلى هذا المكان... نعم مثل هذا المكان تماما.. فقد مسه حر الانتظار ولسعه برد الخوف، ولكنه بقي كما كان صابرا على الحر والقر في انتظار الربيع.

صالح: سيأتي الربيع قريبا يا عزيزتي، وسوف تخضر هذه الأرض وتورق هذه الأشجار بأوراق جديدة وتكثر العصافير فلا نعود نسمع نقيق الضفادع هذه...

---

[1] د. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 51.

نفيسة: ألا تحب الضفادع يا صالح؟ (بابتسام)

صالح: لا ... لا أحبها ... إن أصواتها مثيرة...

نفيسة: أما أنا فأحبها...

صالح: تحبين الضفادع؟.. ولم ذلك؟

نفيسة: أحبها لأنها شريكة ذكرياتنا، وتعرف الكثير من أسرارنا ثم لأنها لا تفارق وطنها، فهي هنا أبدا.

صالح: أنا لا أحبها يا عزيزتي، ولن أحبها... لأنها توحي إلي بالجمود ولأنها لا تفارق أماكنها.

نفيسة: لقد تغيرت يا صالح

صالح: لا لم أتغير يا نفيسة...أنظري إلى تلك النجوم...

نفيسة: وماذا فيها من جديد؟

صالح: أنها وحدها التي كانت تسليني في غربتي

نفيسة: تتسلى بالنجوم؟ (تتردد كأنها غلطت)...آ.... قلت تسليك النجوم؟

صالح: فكما أراها هنا رأيتها هناك، واراها في كل جهة ... ألا تحبين أن تكون النجوم شاهدة حبنا ورمزه و ... (يتردد).

نفيسة: وماذا أيضا؟

صالح: لا ... لا شيء (يغير حديث)". [1]

فقد صورا بن هدوقة جانبا من طبيعة الريف الجزائري كعادته في كتاباته الأدبية عامة، والروائية بخاصة فتفنن وأبدع في وصف الطبيعة الريفية وصفا يدل على معرفة كبيرة بالحياة، " وإن كان بعض النقاد يذهب إلى حد القول بأن الريف الذي يرسمه ابن هدوقة يائس قاتم، لا يختلف عن أرياف بلادنا كلها، فليس فيه ذلك الجمال الطبيعي

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ظلال جزائرية تمثيلية (في انتظار الربيع)، ص 116، 117.

الذي تتغنى به الرواية الرومانطيقية، وليس فيه ذلك الهدوء الذي يثير التأملات، والرؤى والأحلام". [1]

ويبدو أن هذا الرأي على جانب كبير من الصحة، فلو ألقينا نظرة سريعة على اللوحات الطبيعية التي رسمها المؤلف للريف الجزائري في ثنايا هذه المسرحية لتأكدنا من صحة هذا القول، ففي بداية التمثيلية نجد هذا الوصف (جو ريفي في المساء، نباح كلاب من بعيد ، نقيق ضفادع قريب، أغصان تتحرك وخطوات تشعر بالمشي في مكان مظلم مشجر...) [2]. فالمنظر الذي رسمه ابن هدوقة هنا للريف يوحي بالكتابة، ويبعث على الحزن، وزادته ظلمة المكان قتامة واسودادا.

ولعل السبب في ذلك أن الكاتب كتب هذه المسرحية في مرحلة قاتمة من مراحل التاريخ الجزائري، حيث كانت تئن تحت وطأة المستعمر الذي جثم على صدرها منذ 1830م وكأن الطبيعة –برأي الكاتب– يجب عليها أن تكون خريفية أكثر في انتظار الربيع، و حتى الأنوار التي يرسلها القمر بين الأشجار على صالح ونفيسة فهي محتشمة خجولة، (صالح: لا لا شيء .. (يغير الحديث).. إننا هنا سعداء وحدنا بين الأشجار والأنوار المحتشمة التي يرسلها علينا القمر...) [3]. وحتى "الخضرة" استحالت لحافا أسود... (وكان المكان الذي يجلس به صالح غارقا في خضرة استحالت لحافا بالمساء... ووصلت أشعة القمر، وامتدت خيوط فضية بين الأشجار متسللة إلى الوادي، ولمست أديم الماء، فصاحت الضفادع واشتد نقيقها فأقلق صالحا...)[4]

---

[1] أحمد طالب: الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 34.

[2] مسرحية في انتظار الربيع، المصدر السابق، ص 111.

[3] المصدر نفسه، ص 116.

[4] المصدر نفسه، ص 120.

ويتكرر ذكر "الضفادع"، وهي التي تثير في النفس اشمئزازاً بمنظرها الذي تعافه النفوس السليمة وتنفر منه الطباع السوية، وصوتها المزعج المثير للقلق.

ويسير الكاتب في وصفه للريف على هذا النسق، تعلوه مسحة من الحزن والقتامة، ويغلب عليه طابع الركود والسامة، (وهو يسير في تلك الليلة التي كانت مقمرة لحسن حظه، ولكن ليست كل الليالي مقمرة، وهو يسير في طريق جافة لولا ما يعترض قدميه فيها من أشجار، ولكن الطريق ليست في كل وقت جافة فهناك أيام الشتاء ولياليه التي تصير فيها نفس هاته الطريق كثيرة الوحل والطين).[1]

إن الأماكن التي رسمها الكاتب في هذه المسرحية، إنما هي صدى لنفسية الشخصيات بما يكتنفها من مشاعر القلق وعدم الرضا على الواقع، وهي مغلقة توحي بالقيود والانسداد والجمود، وهي الأوصاف المناسبة للحالة الجزائرية حينذاك.

ثم يستمر الحوار بين صالح ونفيسة، ليشمل الكلام عن مصير العلاقة التي تربطهما هل ستنتهي بالزواج؟ أم لا؟ وهل الفارق الاجتماعي بين عائلتيهما لن يحول دون ذلك؟ هل سيوافق خالد والد نفيسة الثري على زواج ابنته نفيسة من صالح ولد عبد الرحمان الفقير.

(صالح: ماذا؟ هل أنت خائفة يا نفيسة؟ هل تخافين هذا المكان؟
نفيسة: لا أخاف المكان ولكني أخاف الزمان... نعم أخاف الزمان...
صالح: لم أفهم ما تعنين!
نفيسة: أخاف أن تتبخر آمالنا وينتهي أمرنا كما بدأ
صالح: ما عساي أن أفعل؟ وأنت تعلمين كل شيء
نفيسة: كان عليك أن تحاول، فإذا لم تنجح فحينئذ تتوسل بوسيلة أخرى أو على الأقل تتبين لك الطريق.

[1] المصدر نفسه، ص 121

صالح: تعرفين كل شيء يا نفيسة... إن أباك لا يحب أن يصاهر الفقراء.

نفيسة: كل الناس لا يحبون مصاهرة الفقراء... ولكنك لست فقيرا

صالح: (ضاحكا) لست فقيرا؟ ربما... على كل حال سأكلم أبي في الموضوع وأرى....

نفيسة: هل أنت عازم حقيقة ؟

صالح : نعم.... سأكلمه وارى بعدئذ.

نفيسة: وإذا لم يرد فماذا تفعل؟

صالح: سوف أرى ما يجب أن أفعل... لكن هل أنت واثقة من أن أباك يقبل؟

نفيسة: لقد سمعته مرات عديدة يثني عليك ويذكرك بالخير...).

لقد حاول الكاتب من خلال هذا الحوار أن يثير قضية اجتماعية مهمة، هي مسالة الاختيار في الزواج، وفيه يصور حقيقة المجتمع الجزائري، ونظرته إلى هذه القضية، حيث تتعد وجهات النظر، وتتباين الرؤى تبعا لمستوى الشخص الثقافي، وتكوينه الاجتماعي ويختلف حوار الشخصيات باختلاف طبائعها، ودورها في العالم الدرامي والعلاقات التي تربط بعضها ببعض.

ومن العادات التي سلط عليها الضوء في هذه التمثيلية: عادة الاحتفال بختم القرءان الكريم والمكانة الاجتماعية التي تكون لحافظ القرءان الكريم في المجتمع الجزائري.

ونجد ذلك في الحوار الذي يدور بين عبد الرحمن وصالح حول مستقبله المهني، فأبوه عبد الرحمان تمنى لو كان حافظا للقرآن الكريم مثل: (الطاهر) الذي أقيمت له حفلة بمناسبة ختمه للقرآن الكريم، ويتحسر على ولده الذي لم يأخذ بنصيحته، ولم يطعه حين كان يلح عليه أن يحفظ القرآن الكريم حتى يصبح معلما يكسب قوته في الدنيا، وينال الثواب في الآخرة. إن وظيفة معلم القرآن الكريم بحسب عبد الرحمان أجمل واشرف

(صالح: من ختم القرآن؟

عبد الرحمان: ابنهم الطاهر... إنه آية في الذكاء والحفظ...

صالح: هل عندهم ابن يدعى بهذا الاسم؟

عبد الرحمان: طفل مازال لم يتجاوز العاشرة من عمره وختم القرآن.. ايه لو أطعتني يا بني لكنت الآن في مقام آخر...

صالح: أحفظ القرآن... ثم ماذا بعد؟

عبد الرحمان: أقل شيء تقوم به بعد ذلك أن تصبح معلما للقرآن تكسب قوتك في حياتك وتتزود لآخرتك...) [1]

ويستمر الحوار بين صالح وأبيه حول موضوع الهجرة، فالوالد يتمنى بقاء ولده بجنبه فيتزوج، ويساعده في أعمال الفلاحة التي تتطلب التعاون، وتكاثف الجهود؛ لما فيها من مشقة وتعب يتطلب تعاون أفراد العائلة جميعا، إلا أن إصرار صالح على الهجرة لم يتزعزع، فهو يرى أن قريته الصغيرة لا مستقبل فيها، ولا أمل يرجى منها، ففيها الشقاء والعناء الكثير، لكن الإنتاج والمردود ضئيل.

(عبد الرحمان: تتزوج وتعينني في الفلاحة، وهكذا نعيش عيشة هنيئة قانعين بالموجود...

صالح: لكن الفلاحة هنا تعبها أكثر من نفعها... فإننا نحرث في الشتاء أشهرا أو أقل أو أكثر ثم نبقى عاطلين منتظرين حلول الحصاد...

وفي أكثر السنوات لا يسقط المطر بما فيه الكفاية ليكون الإنتاج مساويا للتعب المبذول.

عبد الرحمان: علينا أن نحب أرضنا ونحبها فإنها لا تخيبنا..). [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 125، 126.

[2] المصدر نفسه، ص 128.

وبنظرة سوسيولوجية عميقة يرسم ابن هدوقة واقعا اجتماعيا، تبرز فيه ظاهرة (صراع الأجيال)، كما اصطلح عليها في علم الاجتماع، بين جيل صالح الذي يمثل الشاب الذي سئم من قساوة العيش في قريته فقرر، الاغتراب والهجرة إلى البلد الذي كان سببا في فقر قريته، من جهة، وبين الوالدين الذين يتمسكان بهذه الأرض، على ما فيها من شظف العيش، وقساوة الطبيعة من جهة أخرى.

إن ابن هندوقة من خلال توظيفه للتراث التاريخي لم يقصد من وراء ذلك التمجيد الفارغ وإضفاء هالة من القداسة عليه، أو من أجل جمالية النص فحسب، إنما ليرسم صورة واقعية للمجتمع الجزائري في تلك الفترة من الزمن، ويحلل شبكة العلاقات الاجتماعية السائدة، تماشيا مع النظرة النقدية التي ترى الفن «عملية اجتماعية وترى بأن الفن نتاج مباشر للقوى الاجتماعية».[1]

« وتؤكد النظرية السوسيولوجية أن الفن مهما سار وراء الاتجاه الجمالي الخالص، فإنه سيظل مشبعا بالمشكلات الاجتماعية، والأخلاقية؛ ولذلك حاولت أن تحل المعادلة الصعبة بالجمع بين اتجاهين متعارضين فيما بينهما : الاتجاه الذي يحرص على تصوير الكيان البيولوجي للإنسان، والمظاهر الفسيولوجية لحفظ النوع والنفس، وهو الذي يسود روايات إميل زولا ومدرسته، والاتجاه الآخر الذي يتسامى بالإنسان إلى مجرد عمليات ذهنية وسيكولوجية خالصة».[2]

إن الأدب عند ابن هدوقة تصوير واقعي للحياة الاجتماعية بلغة رصينة، فهو من الذين يعتنون بالأسلوب والفكرة معا، وبالشكل والمضمون، وأسلوبه في هذه المسرحية شاعري راق، وهو المناسب للمسرحية التاريخية لعدة أسباب منها، «...أولهما أن الشعر هو روح المسرحية وجوهرها حتى وإن كتبت نثرا، ففي أي

---

[1] محمد نبيل الكومي: مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

مسرحية ذات قيمة جمالية وفكرية ستظل واعية القارئ المدرب أو المشاهد المتمرس تبحث عن "الشعر" في: الحوار المتبادل في مواقف الصراع، في تشكيل المشاهد، في التصور العام، والفكرة التي انشقت منها المسرحية، أو الخلاصة التي انتهت إليها، أما ثاني الأمرين فهو أن المسرحية التي تأخذ موضوعها من التاريخ حتى ولو لم تكن مسرحية تاريخية لا ملجأ لها إلا الشعر؛ لأن البعد الزمني وغياب التفاصيل، وبدرجة ما غياب التواصل مع الواقع المباشر ومعطياته، فضلا عما يخلعه الفاصل الزمني على الشخصيات، والأحداث...- كل هذه الملابسات تستدرج التاريخ إلى الشعر؛ ولهذا لا يجرأ على الاقتراب من الموضوع التاريخي إلا من يملك قلب شاعر وحس شاعر، وإلا أسفرت محاولته عن شيء أشبه بعبارة المعري، في وصف شعر ابن هانئ الأندلسي: (رحن تطحن قرونا)» [1]

وأسلوب ابن هدوقة مليء بالرموز والإيحاءات التي تنأى عن المباشرة في السرد، والسطحية في الوصف، ولاسيما ما كتبه عن الثورة التحريرية، كما هو الحال في هذه المسرحية « وتعتبر أعماله الإبداعية عالية من الناحية الفنية وبخاصة ما كتبه عن الثورة التحريرية...، فقد طعم قصصه بالأسلوب الرمزي الذي ينأى عن المباشرة في السرد مع الإيحاء بالموضوع من طرف خفي وأحيانا وظف الأسطورة لما لها من عمق فكري داخل عالم كوني إنساني شامل مشحون بالدلالات، والمعاني الثورية المختلفة، وقد استطاع من خلال هذه الأساليب الفنية المختلفة أن يؤثر في المتلقي الذي يجد في إبداعه متعة فكرية خاصة».[2]

ثم يستمر الحوار بين صالح وعبد الرحمان بحضور أمه خيرة، في جلسة عائلية حول صينية القهوة التي أعدتها خيرة، ليشمل هذه المرة موضوع زواج صالح، فهو قد

---

[1] محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ، مرجع سابق، ص 105

[2] د احمد طالب، الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 34

كبر وأصبح في عمره (25 سنة)، ومن في سنه كلهم لهم أولاد، وهنا يطرح الكاتب مسألة الكفاءة في الزواج، وظاهرة الزواج المبكر، الذي كان سائدا إبان الثورة التحريرية وقبلها، وحتى في السنين الأولى وبعد الاستقلال في الجزائر: (في المدن والقرى والأرياف بخاصة). وقد أشار إلى بعض العوامل التي ساعدت على هذه الظاهرة:

- منها أن الجزائر واقعة تحت سيطرة الاحتلال الفرنسي، وهي في حالة حرب وصراع دموي مع جنود الاحتلال، وهذا يقتضي أن يموت الكثير والكثير من الأفراد، إضافة إلى الفقر، ونقص الرعاية الصحية التي ترفع من نسبة الوفيات لدى الأطفال.
- ومنها العامل الاقتصادي: وهو رغبة العائلات في استقرار أبنائها حتى يتفرغوا للعمل الفلاحي صحبة آبائهم.

(عبد الرحمان:... ثم إنك قد بلغت الخامسة والعشرين وكل من هم في سنك لهم أولاد.

خيرة: (داخلة ... حس إبريق وفناجين...) لست أدري كيف هي هاته القهوة؟

صالح: إن قهوتك دائما طيبة

خيرة: تفضلا... خذا فنجانيكما...

عبد الرحمان: موضوع زواجك..

صالح: هذا لا يعنيني وحدي... على كل حال إن كان ولا بد فليس الآن.

خيرة لماذا ليس الآن يا صالح؟ إن كل رفاقك صاروا آباء وأزواجا.

صالح ممن أتزوج؟

عبد الرحمان: هذا أمر سهل... فمن تريد أنت من فتيات القرية؟

خيرة: كثيرات.. فهناك ربيحة بنت عمار وهناك نفيسة بنت خالد وهناك غير هاتين.

عبد الرحمان: أما بنتُ ابن عمار فربما... وأما بنت خالد فأشك أن يقبل أبوها إنه رجل كثير الشروط والأطماع...

خيرة: قد يغالي في شروطه ولكنني لا أظنه يرفض مصاهرتنا.

عبد الرحمان: أما أنا والحق يقال أميل إلى أن نخطب بنت عمار فهي أليق وأبوها رجل فاضل قنوع.

صالح: إن كان ولابد من إبداء رأي فأنا أعاضد رأي أمي.

عبد الرحمان: إذن فليكن ما تريان، يبقى أن نحدد موعد الخبطة).[1]

لكن صالحا لا يزال غير واثق من أن خالدا بن الزروق سيقبل به زوجا لابنته نفيسه؛ ولذلك فهو يسأل أمه على ذلك.

وثمة سؤال آخر يتلجلج في صدر صالح وهو: لماذا يميل أبوه إلى خطبة بنت ابن عمار، مع أن نفيسة أفضل منها خلقا، وأشرف نسبا وحسبا، وفوق كل ذلك فهما يحبان بعضهما البعض، غير أن أسئلته كلها سرعان ما يجد الإجابة عليها عند أمه الحنونة الحكيمة برأيها الرشيدة بعقلها، ليكتشف أن للزواج والخطبة قوانين أخرى غير قانون الحب، وأن الأب قد يتحكم في مصير ابنته فيزوجها برجل غير الذي ترغب فيه، بل قد يكرهها على ذلك. لغرض في نفسه: من مال أو جاه أو أي اعتبار من الاعتبارات الأخرى.

ويكتشف صالح حقيقة أخرى وهي أن أباه وفي لزوجته السابقة، ولأصهاره السابقين، فقد كانت زوجته السابقة اختا لزوجة ابن عمار؛ فهو لذلك يشده بعض الحنين إلى العهد الذي مضى حين كانت زوجته الأولى على قيد الحياة، وهو تفسير اجتماعي نفسي دقيق.

---

[1] المصدر نفسه، ص 130.

ثم إن عبد الرحمان الوالد بخبرته الكبيرة في الحياة، ومعرفته بالرجال وأخلاقهم يستبعد أن يقبل خالد ابن الزروق، الرجل الذي أسرب قلبه حب الدنيا الثري الواسع الأطماع –يستبعد أن يقبل زواج ابنته نفيسة من ابن عبد الرحمان الفقير المتواضع.

ومن الظواهر الإجتماعية التي عالجها النص ظاهرة الهجرة والاغتراب عن البلد الأم (الجزائر)، يتجلى ذلك في الحوار الطويل الذي دار بين صالح وأمه خيرة، فالأم بطبيعتها ورقتها يؤلمها كثيرا أن ينأى صالح عنها ويعيش بعيدا عن الجزائر، وهي التي سهرت الليالي الطوال من اجله، فهي لا تفتأ تذكره بالغربة، والهجرة عساه يرجع إلى حضنها الدافئ ويبقى قريبا منها.

ويقرّر عبد الرحمان فيحدد تلك الليلة موعدًا لخطبة نفيسة بنت ابن عمار.

(عبد الرحمان: استعدي للذهاب إلى بيت خالد بن الزروق.

خيرة: كيف؟ اذهب أنا معك؟

عبد الرحمان: بعد نصف ساعة نمشي

خيرة: لكن لم تحدثني ماذا فعلت؟

عبد الرحمان: ولم تكثرين السؤال، قلت لك سنذهب بعد نصف ساعة وكفى.

خيرة: كيف لا أسأل؟ هل يعقل أن أذهب إلى بيت أناس مغمضة العينين؟

عبد الرحمان : لقد كلمت أبا الفتاة وفهمت من كلامه انه لا يمانع

خيرة: وهل أخبرته بأنك ستذهب الليلة إليه خاطبا؟

عبد الرحمان: ولم أخبره؟ إننا نذهب خاطبين لا ضيوفا.

خيرة: لقد كان عليك أن تخبره أولا.

عبد الرحمان: فضلت أن لا اعلمه مسبقا لأنه سيكلف نفسه إعداد العشاء وهذا ما لا أوده.

خيرة: طيب كما تشاء.... انتظر قليلا أبدل ثيابي...

الراوي: كان عبد الرحمان ابن الجيلالي أبو الفتى فكر في كل شيء واستعد لكل محتمل فأخذ زوجته وذهب خاطبا كما يخطب الناس، بل كان يعتقد أنه سيفوز بما عزم عليه مهما كان الأمر... لم يخطر بباله أن يأتي غيره من الخاطبين في نفس الليلة... وهنا نحن نرى الآن في بيت الرجال الشيخ خالدا وحوله ضيوفه وخاطبوه).[1]

وفي هذا المشهد تتوتر الأحداث، وتتأزم المواقف، وتتصارع الرغبات، والإرادات فلم يخطر ببال احد أن يلتقي على غير ميعاد خاطبان في نفس التوقيت، ودون سابق إنذار، إن ما زاد الموقف تأزما هو أن عبد الرحمان لم يخبر خالدا بمجيئه للخطبة مسبقا بينهما اخبره ابن العمري قبلا، وحددا هذا الموعد سلفا.

ومن جهة أخرى فإن عبد الرحمان كان قد كلم خالدا في الموضوع، ولم يخبره عن أن أحدا ما قد طلب يدا بنته منه، ولذلك قرر عبد الرحمان الانصراف والمغادرة، فليس من المروءة أن ينافس ابن العمري في هذا الأمر وهو الذي سبقه إلى بيت خالد.

ومع هذا التعقيد الذي بلغ ذروته يقترح خالد التأجيل كحل للقضية، لأنه وجد نفسه متسببا بشكل أو بآخر في هذا التأزم، إلا أن ابن العمري يرفض التأجيل، ويقترح أن يبقى عبد الرحمان شاهدا على الخطبة.

وللتخفيف من حدة التوتر فإن الكاتب لجا إلى مخرج فني فيه شيء من الطرافة والغرابة حين تدخل رجل من الحضور فطلب من عبد الرحمان أن يكون مسيرًا لجلسة الخطبة تبركا به، وتيمنا بأصله وحسبه، فعائلة عبد الرحمان لها مكانة خاصة في قلوب أهل القرية جميعا، فهم يتبركون بها، ويتفاءلون خيراً بها وبكل ما يمت إليها بصلة.

((خالد: يجب أن تبقى معنا ولنغير موضوع سهرتنا.. ألسنا أحرار فيما نفعل؟

ابن العمري: ليبقى معنا الشيخ عبد الرحمان، وليكن شاهد خطبتنا فإني اعتبره كأخ لي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 135.

رجل أول: إن حضورا الشيخ في هاته الليلة فال حسن... فكل الناس يتبركون بهذه العائلة.

خالد: كيفما كان الحال فإننا نؤجل المسالة التي جئتم من اجلها

ابن العمري: ولم التأجيل؟ إني لا أظن الشيخ عبد الرحمان يوافق على هذا

رجل أول: وإذا أردتم فإني اطلب منه أن ينوب عنا في الخطبة.

أصوات: نعم ...نعم... موافقون.

ابن العمري: إني وكلتك على نفسي وفوضت لك كل شيء

فكن خاطبا لابني عوضا عني

عبد الرحمان: ولكن هذا لا يتأتى فأنا جئت خاطبا لابني

ابن العمري: نعم اعرف انك جئت خاطبا لابنك ولكني أوليك عن نفسي فاخطب لابني أو لابنك كما تشاء...

أصوات: حل في منتهى المعقول... كلنا موافقون (حركة وضحك)..

عبد الرحمان: هذا لا يمكن فلن أستطيع القيام بهذه المسؤولية لن أكون خاطبا لابني ولابنك في نفس الوقت...

ابن العمري: تستطيع أن تكون مادمت أنا راضيا فاخطب لأيهما شئت.

عبد الرحمان: وهل يقلبل أب الفتاة بهذا الحل الغير العادل في نظري؟).[1]

ويقع عبد الرحمان في مأزق، إذ كيف ينوب عن ابن العمري في خطبة نفيسة لابنه، مع انه جاء هو أيضا لخطبتها لولده صالح، لكن إيمانه وصفاء سريرته جعلانه يتوكل على الله ويقبل بهذا التفويض (الشرفي). ومن ثم يفتح نقاشا حول موضوع الكفاءة في الزواج

ولاختيار في الخطبة بين الزوجين

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ظلال جزائرية، مصدر سابق، ص 138.

(عبد الرحمان: أما وقد حملتموني هذه المسئولية فليكن ما أراد الله

أصوات: إنك أهل لكل ثقة... تكلم ولا حرج... افعل ما تشاء.

عبد الرحمان ماذا أقول: إن خالدا بن الزروق رجل معروف بحبه الدنيا وهو لا يرضى لابنته زوجا فقيرا.

خالد: صدقت... إني أحب الفقراء لكن لا كأصهار

عبد الرحمان: وإن ابن العمري رجل من أثرياء قريتنا معروف بالحرص على الدنيا لا يرضى بدفع أموال طائلة في سبيل الزواج.

ابن العمري: صدقت.. إني أرى الزواج كسبا لا طريقا إلى الإفلاس

عبد الرحمان: وبناء على هذا كيف يمكن لي أن أوفق بينكما بالإضافة إلى أنني جئت خاطبا؟

رجل أول: وصفت لنا ابن الزروق وابن العمري ولكن لم تحدثنا عن نفسك؟

عبد الرحمان: ماذا أقول عن نفسي؟ فأنا من جهة أرى الزواج مثلما يراه ابن العمري طريقا إلى الغنى والسعادة لا إلى الشقاء والإفلاس، ولكني من جهة أخرى لا أنكر أنه لو كانت لي بنت لما كنت بأسهل من الزروق لأني ولو كنت فقيرا لا أرضى تزويج ابنتي من فقير...

رجل ثان: إن ما أبديتموه من آراء حول موضوع الزواج شيء جميل، ولكن هل صحيح أن الزواج يكون طريقا إذا لم يدفع أب الوالد مهرا باهظا وطريقا إلى الإفلاس إذا دفع؟.

رجل ثان: أما انأ فلا أرى هذا الرأي... إن السعادة آو الشقاء الناتجين عن الزواج ليس مردهما في نظري إلى غلاء المهر، بل بالعكس تماما فهما نتيجة لسبب آخر.

ابن العمري: ما هو هذا السبب؟

رجل ثان: نتيجة لتراضي الزوجين وتوافقهما وتفاهمها). [1]

ويستمر الجدال والنقاش في بيت الرجال عند خالد بن الزروق حول موضوع استشارة الزوجين من عدمها في أمر الزواج، أما عند النساء فأمر آخر، لقد أدى التنافس على خطبة نفيسة إلى عراك لفظي بين زوجة ابن العمري وزوجة عبد الرحمان الجيلالي.

((خيرة "زوجة عبد الرحمان": إنك تجاوزت كل حد كأنني جئت إلى بيتك خاطبة.

حليمة " زوجة ابن العمري": ما دمت جئت إلى هنا بدون إعلام سابق تستطيعين أن تذهبي إلى كل بيت... وتستطيعين أن تخطبي من تشائين... لو كنت ابنة أصل لما تفوهت بكلمة واحدة بحضوري.

خيرة: اقسم لك أنك لن تنالي يد نفيسة ولو دفعنا أرواحنا مهرا لها...

حليمة : يا للوقاحة...

نفيسة: من فضلكما كفا عن هذا السباب... لا أريد أن أكون سلعة بينكما تتخاصمان على شرائي...).[2]

وبعد سجال طويل تغادر حليمة وزوجها ابن العمري، بيت خالد دون نتيجة تذكر، ليقرر خالد في الأخير أن يزوج ابنته نفيسة من صالح ابن عبد الرحمان، ودون

---

[1] ظلال جزائرية، مصدر سابق، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 142

شروط، ليكون رضا وتوافق طرفي الزواج فوق كل اعتبار، وهنا يتجلى التكافل الاجتماعي والإيثار على النفس الذي كان سائدا إبان الثورة التحريرية الكبرى وهو ما حاول الكاتب تجليته.

وفي ختام التمثيلية يرجع الراوي ليختم المشاهد والفصول، وليسدل الستار على أحداث المسرحية، ليعلن نبأ الرضا والقبول بين الطرفين، وليسمو بالقضية إلى ما هو أعظم وأخطر من الزواج في حياة الشاب الجزائري إنه مصير الجزائر ومستقبلها وكيف تتحرر من قبضة المستعمر الغاشم.

(الراوي: وهكذا كان عزم الشيخ عبد الرحمان نتيجة ونهاية حسنة... ولكن هل الزواج كل شيء بالنسبة لصالح... ولكل جزائري مثل صالح.

إن أول نوفمبر من سنة 1954 الذي عينته العائلتان ليكون يوم حفلة الزفاف جاء بما لم يكن في الحسبان، وإذن ما هو الشيء الجديد الذي أتى به أول نوفمبر؟ ها هو بيت عبد الرحمان بن الجيلالي كله حركة وضجة تستعد لتهيئة الحفلة ..."حركة... ضجة..."

عبد الرحمان: يا صالح ... يا صالح...

صالح: نعم ... (من بعيد)..

عبد الرحمان: إن أحدا يدعوك ... (يقترب)..

صالح: أهلا وسهلا ... من أنت يا أخي؟

أحمد: خذ هذه الرسالة....

صالح: كيف؟... إلى اللقاء... (يفتح الرسالة) ماذا؟ جيش التحرير الوطني...

"..الأخ صالح بن عبد الرحمان.. إنك مدعو أن تلتحق بإحدى وحدات جيش التحرير في هذا اليوم الأول من نوفمبر 1954 في الساعة 12 نهارًا...). [1]

إن تحرر المسرحية من مبدأ التقسيم إلى فصول مما أكسبها حيوية وسرعة في الحركة الدرامية، وكثافة في المشاهد، «وهذا بدوره خروج عن النمط التقليدي للمسرحية ذات الفصول التي تحصر الأحداث من خلال الترابط النسبي والترابط الزمني في موقع واحد هو القلعة أو السفينة أو المصنع على سبيل المثال– أما في هذه المسرحية فالمشاهد تتعاقب في سهولة وسرعة... والمنظر المسرحي أقرب إلى التجريد، فليس فيه قطع ديكور تحتاج إلى نقل أو إخفاء، وليس فيه مناظر أو ستائر لإخفاء الواقع...إن تحرر البناء المسرحي من مبدأ التقييم إلى فصول قد أضاف إلى جماليات التشكيل ما هو من جوهر القضية المعروضة».[2]

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ظلال جزائرية، ص 148.

[2] د. محمد حسن عبد الله : أقنعة التاريخ، مرجع سابق، ص 111.

2. التوظيف النفسي للتراث التاريخي

مسرحية (بئر الكاهنة) لمحمد واضح

"بئر الكاهنة" مركب إضافي متكون من جزئين: بئر، والكاهنة والبئر ذلك المكان المعروف الذي يحفره الإنسان بحثا عن الماء، أو لأي غرض لآخر.

ومهمة الفنان المبدع أن يتجاوز الدلالة المعجمية للأماكن التي يوظفها في إبداعه، فيكسوها حلة الفن، ويضفي عليها حيوية، وفاعلية تتجاوز كونها أماكن جغرافية صماء، أو أوعية تجري عليها أحداث العمل الأدبي، « وفي ضوء ذلك فإن المكان لا يكتسب دلالته السطحية والعميقة، والرمزية، إلا حين يصبح مجالا، وحيزا للقوى الفاعلة بصراعاتها، ورغباتها وأحداثها بل بفاعليات الحياة والموت، وبدون ذلك لا يغدو للمكان قيمة في النص الموهون بحضور الشخصيات وأفعالها».[(1)]

وقصة البئر التي يدور حولها العمل المسرحي حقيقية في أصلها، ففي المعركة التي قتلت فيها الكاهنة نزلت «من معسكرها بهضبة تازينت، وتوجهت نحو الجنوب الشرقي حيث أعلمها جواسيسها بمكان المسلمين والذي هو بئر العاتر، وتقابل الجيشان سنة 82هـ في نفس المكان، وقام حسان بالسيطرة على نبع الماء بالمنطقة فاضطرت الكاهنة لحفر بئر لازال حتى الآن يسمى بئر الكاهنة، وانهزم جيش الكاهنة، وقتلت، وما إن قتلت الكاهنة حتى سيطر المسلمون على المغربين الأدنى والأوسط».[2]

إن دلالة البئر في هذه المسرحية قد تجاوزت الدلالة المعجمية الظاهرة المتعارف عليها، وتعدت أيضا بعدها التاريخي الذي ذكرناه فيما سبق، من أنها حفرت من قبل الكاهنة؛ لأن حسان بن النعمان قد استولى على نبع الماء الموجود في المنطقة التي تقابل فيها الجيشان.

[(1)] أوريدة عبود : المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل، 2009، ص(45).

[(2)] عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، دار الأمة للنشر والتوزيع، ط1 ، ص (199).

دلالة البئر: إن البئر هنا رمز لشخصية الكاهنة المعقدة، التي يصعب فهمها، والوصول إلى بواطنها، وسبر أغوارها، وهذا ما نجده جليا في ثنايا المسرحية.

ومن جهة أخرى، فهي تعكس رغبة الكاهنة الجامحة في إهلاك أعدائها، والرمي بهم في بئر الهزيمة السحيقة، والزج بالخونة في مكان سحيق، وكذلك من إيحاءات "البئر" –في نظري– أنها رمز لقرب نهاية الكاهنة، وأفول مملكتها البربرية، وأن الوثنية والمسيحية قد ولت إلى غير رجعة في بلاد الجزائر.

وقد نجح الكاتب في رسم ظلال فنية مثيرة للدهشة من خلال أنسنة البئر، وإضفاء صفات بشرية عليها، فجعلها تصغي إلى خطاب الكاهنة، وكأنها خلقت بشرا سويا، «ومن المقاييس الجمالية في العمل الأدبي التي لا تخضع للأبعاد المنطقية، الأنسنة، يضفي المؤلف الصفات الإنسانية على الأمكنة وما شاء من الظواهر الطبيعية، فيعمل على تشكيلها إنسانا، تحس وتعبر حسب ما أنسنت من أجله من مواقف».[1]

الكاهنة: وهو لقب أطلقه العرب على «ملكة الأوراس: داهية بنت ماتية بن تيغان التي لقبها العرب بالكاهنة؛ لأنها كانت تقوم بطقوس قبل خوض أي معركة، فترقص حول صنم من خشب تنقله معها على جمل»[2]

والكاهنة في اللغة اسم فاعل من الكهانة (أي العرافة)، وهي من العادات القبيحة التي أبطلها الإسلام. وشدد في تحريمها لما فيها من هدم للعقيدة السليمة في القلوب.

والعرافة هي:« الاستدلال ببعض الحوادث الحالية على الحوادث الآتية، بمناسبة بينهما أو مشابهة خفية، أو ارتباط بينهما، ليكون ما في الحال علة لما في الاستقبال، وبشرط أن يكون الارتباط بينهما خفيا لا يطلع عليه إلا الأفراد إما بتجارب شاهدوها

---

[1] مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف– نقلا عن اوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الثورية الجزائرية، ص 7.

[2] عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، مرجع سابق ، ص 198.

في أمثالها أو بحالة مودعة في نفوسهم عند الفطرة بحيث يغلب على طالعهم سهم الغيب». [1]

ويبدو أن الكاتب حاول أن يبرز بوضوح هذه العادة في شخصية الكاهنة، حيث صورها أنها تنبأت بمصيرها ومصير أولادها.

إذا؛ وبناء على تحليل جزئي المركب الإضافي (بئر الكاهنة)، نجد أن معنى الكلي هو: البئر التي تغوص في أعماقها الكاهنة بفكرها، ومشاعرها وخيالاتها لتتكهن بمصير الأشياء، وسير الأحداث، ومستقبل الحوادث التي لها علاقة بحياة الكاهنة طريق مباشرة أو غير مباشرة.

فهي –البئر– مستودع أسرارها، وملهمة أفكارها، والمصير الذي ينتظر أعدائها إن هي غلبتهم، أو المصير الذي ينتظرها إن هم غلبوها وقهروها. هذه هي القراءة السيميائية –في نظري– لهذا العنوان.

والمسرحية تتكون من ثلاثة فصول: يبدأ الفصل الأول بوصف تفصيلي لمنظر (افتراضي تخيلي) لحجرة الكاهنة، وفيه يطلق الكاتب العنان لخياله، فيعطي لهذه الحجرة دلالات وأبعادا نفسية واجتماعية، من خلال الديكور الذي رسمه لهذه الحجرة، وهو مدخل لما سيأتي من تفصيلات وأحداث.

الفصــل الأول:

(حجرة اختلاء الكاهنة، باب على اليسار تدخل وتخرج منه الكاهنة، باب في مؤخر المسرح للحاجب، باب على اليمين لبقية الأشخاص.

الحائط الذي يقابل الجمهور عليه صور بشعة لأفاع وثعابين، وحيوانات أخرى مفترسة أو سامة.

---

[1] محمود سليم الحوات: في طريق الميثوليجيا عند العرب، دار النهار، بيروت، ط2، 1979 ، ص 234

بجانب باب الحاجب كرسي فخم على مسطبة، في متناول الجالس عليه أسطوانة نحاسية كبيرة معلقة، تحتها فوق المسطبة دبوس مسند إلى الحائط.

في الزاوية صوان عليه زجاجات عطر، وجرار وأوان طينية مختلفة.

عند ارتفاع الستار: الكاهنة جالسة على كرسيها شاردة النظر على ملامحها توتر وحقد، تناجي غائبا، من المجمر يتصاعد خيط دخان ينقطع بدخول أنتينيا.

الكاهنة: اجذبيه، اجذبيه أيتها البئر، يا بئري العزيزة ...) [1]

ففي هذا المشهد (المنظر) من الفصل الأول وصف دقيق لحجرة الكاهنة، أراد الكاتب من خلاله أن يضع القارئ في جو المسرحية، وأن يرسم ملامح شخصية الكاهنة، من خلال اختيار ديكور خاص، واستعمال أشياء ورسوم لحيوانات ذات دلالات وإيحاءات تعكس نفسية الكاهنة، وشخصيتها القوية، التي تهزم الأعداء، وتفتك بهم.

ومن جهة أخرى، فإن الكاتب من خلال هذا الديكور (الغريب) أراد أن ينقل الانطباع السائد حول شخصية الكاهنة من طرف الأصدقاء والأعداء.

نجح الكاتب في توظيف أسماء الحيوانات وتجاوز بها دلالاتها المعجمية المعروفة، إلى دلالات أكثر عمقا، وأشد كثافة وإيحاء؛ لأن مهمة اللغة ووظيفتها الفنية «لا تقتصر على المعاني الذهنية بدلالتها المعجمية فحسب، وإنما مهمتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي بصورها وظلالها، وتلك هي الوظيفة الحقيقية للفظة في التعبير الأدبي».[2]

إن الحجرة التي رسمها الكاتب في هذا المنظر، أرادها أن تكون صورة طبق الأصل عن شخصية الكاهنة، فليست الحجرة هنا مجرد مكان محدود تفضي إليه، وتختلي فيه بعيدا عن الناس، بل إنها المرآة التي ترى فيها ذاتها وتعكس آلامها وآمالها،

---

(1) محمد واضح: مسرحية بئر الكاهنة، مجلة القبس العدد 4، أكتوبر 1967.

(2) المصدر نفسه.

ذلك أن المكان « ليس معطى ماديا فحسب، إنما هو حقيقة مادية، وحقيقة نفسية وجدانية في نفس الوقت، هو كيان مادي من حيث هو مجموعة من العناصر الموضوعية المحسوسة الموجودة في ذاتها، وهو يتراءى أمامنا وتشاهده العين على أنه واقع منفصل عنا، وهو كيان وجداني فكري ينشأ داخل الذات البشرية بسبب تفاعلها مع هذا الكيان، وتجسده جملة الأخيلة والمشاعر والرؤى والذكريات والانطباعات، وغير ذلك مما تبنته الملكات من الانفعالات والأفكار من جراء تعاطيها للفضاء، فالمكان إذن شبكة من الأشياء والحوادث وشبكة من العلاقات التي تربط الإنسان بهذه الأشياء، وهذه الحوادث، ونتيجة لذلك يستقر جزء منه في ذاته، بينما يستقر الجزء الثاني في أنفسنا ...».[1]

وإذا حللنا الصورة (الفنية) التي رسمها الكاتب للحجرة في الفصل الأول فإننا نجد أنه وظف أسماء كثيرة لأشياء، وحيوانات، لمالها من رمزية، وإيحاء، فمن ذلك استعماله لهذه العبارة: (الحائط الذي يقابل الجمهور عليه صور بشعة لأفاعي وثعابين، وحيوانات أخرى مفترسة أوسامة). هذه العبارة المركبة من جملة المفردات تزيد من كثافة المشهد.

إن أسماء الحيوانات "أو أوضاعها" التي وظفها الكاتب زادت المعنى عمقا. فهي رموز ذات دلالات كثيفة، وإشارات قوية موحية والرمز الحيواني في هذا النص يحمل وهجا أسطوريا « من شأنه أن يكثف من دلالته، ويدفع به إلى الغوص نحو الأعماق أين يصبح فضاء مكتنزا بظلال خصبة تتراءى كالحلم الذي من وراء غلالة المستقبل الغامض ...».[2]

---

[1]. عيد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية،نقلا عن اوريدة عبود، مرجع سابق، ص 121

[2] . ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني، نموذجا)– المؤسسة الوطنية لفنون المطبعية (وحدة الرغاية)– الجزائر– 2002– ص78

وباستطاعة القارئ أن يلمس هذا جليا إذا تأمل أسماء وأوصاف الحيوانات التي وظفها الكاتب في المنظر السابق، واستحضر معانيها وإشاراتها البعيدة، فللحيوانات « رموز دلالية خصبة في الكتابة الأدبية، حيث إن لها أبعادا متأصلة في المخيلة الفكرية الإنسانية، فالحيوان هو الكائن الأقرب إلى الإنسان، إذ من الممكن أن تقام بينهما في بعض الحالات علاقة راقية قد تكون من أسمى العلاقات، ولعل هذه القرابة الحميمية بين الإنسان والحيوان هي التي مكنت الصور الحيوانية من أن تهيمن على الحجم الرمزي للشعر العالمي قديمه وحديثه ».[1]

إننا حين ننظر إلى الرموز الحيوانية الموظفة في المنظر الأول من الفصل الأول فإننا سنجدها مغلفة بطابع الموت والحقد، فهي « تكرس الطابع المأساوي المغلف بنبرات الشؤم والشر والموت». [2] فالأفاعي ذات دلالات أسطورية عميقة، وهي رمز للشر والموت، والأمر نفسه بالنسبة إلى (الثعابين) التي ترمز للشر والموت، وكذلك صور الحيوانات المفترسة (الأسد، الفهد، النمر، الذئب،...)، فهذه الحيوانات تمثل الصورة الأخرى، والوجه الآخر للشر والموت. إنها صورة لبطش القوي بالضعيف، والمادة الأولى في (قانون الغاب).

لقد أقام الكاتب علاقة حميمية بين الكاهنة والبئر، فجسدها في صورة إنسانية تسمع الخطاب وتعقله « مما ولد نوعا من التآلف الإنساني، يتوازن، ويتماهى المكان مع البطل فيقوم بدور إنساني جديد، وهذا في الحقيقة ضرب من الطموح الذي يريد البطل تحقيقه، فيجعل هذا المكان يشاركه المعاناة والفرح في الحياة »[3].

وهذا التفاعل الحميمي والتآلف الإنساني بين البئر والكاهنة، نجده مجسدا في كثير من المقاطع النصية في المسرحية؛ فمثلا: في المقطع الآتي، نجد الكاهنة تخاطب

[1] . ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص77

[2]. المرجع نفسه، ص77

[3] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، مرجع سابق، ص 50.

البئر بكلام يكشف عن مدى قوة العلاقة بينهما، (الكاهنة: إجذبيه أيتها البئر، يا بئري العزيزة، اجذبيه برفق كعادتك، لا تزعجيه ولكن ... ولكن لا تفلتيه يا بئري المخلصة، اجذبي، اجذبي برفق، دعيه ينعم بلذة هلاكه، دعيه يستمر في نشوة دنوه من ذلك الموت الذي لا يعرف سره إلا أنت وأنا ... يا بئري الأمينة ... أنت تسمعني جيدا يا خالد، يا بن العرب الذي جعلته ابني فخانني، إنك الآن تشعر بسعادة تغمر جميع كيانك، أليس كذلك؟ وتعلم جيدا أنها سعادة الفراشة التي تحوم حول الشمعة لتحترق بعد حين ... اجذبيه يا بئري الوفية، ولا تفلتيه ...

عندما يخونني الجميع، ويتركونني وحدي، ستبقين لي أنت، وسألجأ إليك لتحميني يا بئري الرحيمة، يا بئري المنيعة ...).[1]

في هذا النص استخدم الكاتب تقنية "المونولوج الداخلي"، أو"تيار الوعي" ليكشف عن عمق العلاقة بين البئر والكاهنة، « وهذه الطريقة في عرض أحداث القصة ورسم الشخصية يزيدها حيوية، ويعطيها عمقا وبعدا جديدا إذا ما استعمل بمقدار وعولج ببراعة فائقة، وإذا لم تصبح القصة كلها "مونولوجا داخليا" يحتاج كاتبها إلى مقدرة فائقة وملكة قادرة على الخلق والإبداع، لأن هذه الطريقة قد تدفع بالقصة نحو الرتابة التي تحد من انطلاقها».[2]

يضاف إلى "المونولوج الداخلي" تلك الألفاظ المنتقاة بدقة، لتعبر عن المعاني المقصودة، وتكثف من دلالاتها، مثل:(بئري العزيزة، بئري المخلصة، بئري الأمينة، يا بئري الوفية، سألجأ إليك لتحميني يا بئري الرحيمة، يا بئري المنيعة ...).[3]

ويبدو أن الكاتب أراد أن يعطي صورة حقيقية عن شخصية الكاهنة، تلك المرأة العظيمة بشخصيتها القوية الغريبة –أحيانا– بمواقفها، وسلوكاتها وبخاصة عندما لم

---

(1) محمد واضح، مسرحية بئر الكاهنة، مصدر سابق، ص (77–78).

(2) د عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، مرجع سابق، ص (164).

(3) المصدر السابق، ص(77–78).

تقتنع بالدخول إلى الإسلام، مع أنها –كما تروي كتب التاريخ– حين أحست بدنو أجلها، وقرب نهايتها أمرت ولديها باعتناق الإسلام؛ « لأن الحماس في قتال المسلمين قد خبا بسبب الزلزال الذي هز كيانها، فقامت بتحرير ولديها، ويروى أنها استدعت ولديها وخالدا العبسي وقالت: يا خالد خذ أخويك إلى حسان، يا ولدي أوصيكما بالإسلام خيرا، أما أنا فإنما الملكة من تعرف كيف تموت».[1]

ولذلك عندما هزمت حسان بن النعمان في الموقعة الأولى وأسرت ثمانين من جنده، عاملتهم معاملة حسنة وأطلقتهم جميعا إلا خالد العبي الذي استبقته معها.

« فاجتمعت بالأسرى الثمانين العرب وحاورتهم، فوجدت فيهم قوما يختلفون عن الرومان، واكتشفت تطابقا بين عادات العرب وعادات البربر، وتقارب بين لغة قومها، ولغة هؤلاء القادمين، ويبدو أنها تحدثت مع يمنيين من بين الأسرى بلا ترجمان لانحدار اللغة البربرية من اليمن، فحدث زلزال في نفسها جعلها تفرج عن تسعة وسبعين من الأسرى، وتأمر وحدة من فرسانها أن توصلهم للجيش الإسلامي بلا فدية، وهو أمر حير المؤرخين، واحتفظت بأسير هو خالد بن يزيد العبي (وقيل القبي) الذي كان شابا في سن ولديها، ومتفقها في العربية والدين، وأمرته بأن يعلم ولديها اللغة العربية وتعاليم الدين الإسلامي، وأمرت ولديها أن يعتنقا الإسلام بل وقامت بتبني خال العبسي وفقا للعادة البربرية ».[2]

وهو ما لم يبرزه الكاتب في مسرحيته، بل نجد أنه صور عكس ذلك تماما حيث صور خالدا خائنا لأنه بعث برسالة إلى حسان بن النعمان يخبره بحال الكاهنة مع شعبها. وبنصحه بالأناة وعدم العجلة في قتال الكاهنة.

(أنتينيا: إذن يجب أن تطلعي على محتوى هذه الرسالة كله، وأنا معكم.

---

[1] د عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، ص (198).

[2] المرجع نفسه، ص 198

خالد: قلنا لحسان: إن البربر بقلوبهم مع العرب. والإسلام ينتشر بينهم بسرعة، فلا حاجة إلى القتال...، ولكن لا تعجل بالحرب، إن الملكة ليست على بينة من أمر شعبها، لأن الروم يخفون عنها كل شيء ويثيرون البلابل والشقاق في الشعب. إن الملكة حريصة على أن تصان كرامتها، ويجب أن تصان، فاقترب بالجيش، ولكن أمهلنا حتى نقنعها بوجوب الصلح، ونرجو من الله أن يهديها إلى ما فيه الصلاح).[1]

ولعل الكاتب – فيما أرى- أراد أن يحلل الأسباب التي جعلت الكاهنة تنهزم في حربها ضد العرب الفاتحين، حيث لم تستعمل الحكمة في بعض المواقف، وتصرفت وفق ما تمليه عليها عواطفها المتأججة ضد كل من أراد أن يدخل أرضها؛ لأنها كانت تعتقد أن المسلمين مثل الرمان الغزاة الذين احتلوا أرضها ونهبوا ثرواتها، أو غيرهم من الملوك الذين إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة.

وهذا ما صوره الكاتب عندما أعطى وصفا للحالة التي كانت عليها مملكة الكاهنة في أيامها الأخيرة، والعلاقة السيئة التي كانت بينها وبين شعبها، الذي يتوق إلى الإنعتاق من عبودية الشرك والكفر، والتحرر من سلطة الخرافة والشعوذة والكهانة والاستظلال بظلال التوحيد الموافقة للفطرة السليمة والعقول الصحيحة.

ومن خلال الحوار الذي دار بين خالد وأنتينيا، نجد مبلغ الضعف الذي آلت إليه مملكة الكاهنة، ومدى سوء العلاقة بينها وبين قومها بسبب عنادها، وتصرفاتها الرعناء في تلك الفترة الحساسة مع أنها من تاريخ الجزائر

(**أنتينيا:** فلماذا فعلت ولم تخبرها، ولم تستأذنها؟

خالد: كان لابد أن أخفي عنها الأمر، لو أطلعتها كانت تمنعني بكل ما تستطيع.

أنتينيا: كيف هذا ومسعاك على ما فهمت لخيرها، وخير قومها؟

خالد:إنها عنيدة، أنت تعرفين عنادها وغطرستها ثم هي منذ أيام في حالة غريبة.

---

[1] محمد واضح: مسرحية بئر الكاهنة ، مصدر سابق، ص 93.

أنتينيا: نعم في حالة غريبة ومخيفة

أصبحت تخيف كل من يدنو منها، بثت الرعب في أقاربها.

خالد:وحاشيتها، وبعد أن كانت قد بثته في شعبها.

أنتينيا:يخيل لمن يراها أنها تقصد الهلاك لكل عزيز عليها إنها تتعمد إيقاع الكارثة."

" **خالد:** ويخيل لي أن الكارثة هي مآلها الحتمي، أتعرفين أنتينيا إنها باستبدادها وسوء تصرفها، اغضبت الشعب في جميع البلاد؟

أنتينيا: نعم، وإنه ينتظر مجيء العرب، ليرتمي في أحضانهم.

خالد: وهي أيضا تنتظر العرب، تنتظرهم بفارغ الصبر، وتنتظر الهزيمة بكل صبر.

أنتينيا: يالله إنها مفزعة، ولست أدري هل أشفق عليها أم أفر منها.

خالد: إنها أمك، يا أنتينيا، ولذلك يجب أن تساعدينا على إنقاذها.

أنتينيا: أن أساعدكم؟ ... هل معك آخرون؟

خالد: نعم معي أخواك.

أنتينيا: (دهشة) أخواي، تقول أخواي؟

خالد: نعم، غرطة، ويوغور، يحاولان معي أن يردا أمنا إلى صوابها وهما على بينة من أمر الرسالة التي بعثتها إلى حسان...).[1]

وعلى هذا النمط سار الحوار في المسرحية، يحلل المواقف، ويكشف عن الشخصيات، ويساير تطور الأحداث في لغة شاعرية جميلة شفافة، وأسلوب فني جميل استخدم فيه تقنيات فنية متعددة؛ لأداء وظائف جمالية إبداعية كثيرة منها: الوظيفة الإخبارية و(التعبيرية)،« التي تقوم على تعبير الشخصية عن أفكارها، ووجهة نظرها في الأمور والأحداث التي تدور حولها، أو التي تشترك فيها، والعواطف والأحاسيس التي تثيرها الأحداث...، وهي المميز الأساسي للحوار المسرحي، تقدم الحدث في حالة

---

[1] المصدر نفسه، ص (92).

صنعه للمتلقي، وتقدم الشخصية أيضا في حالة بنائها أو تحولها أو بل تقدم الاثنين معا (الحدث والشخصية) في حالة تطورهما».[1]

إن لغة المسرحية لغة فصيحة سلسة، لا تقعر فيها، ولا غرابة، ولا ابتذال يفهمها الخاص والعام –إلا ما ندر من الكلمات– هي:« الفصيحة المبرأة من شبهة التحجر والمرور بقناة الترجمة، إنها صياغة خاصة تناسب زمانها المطلق، ومكانها المحدد بملامح تشكيله –والمحدد– في ضمائرنا بأركان القضية المتداولة ».[2]

ويبقى في الأخير أن نشير إلى أن الكاتب كتب هذه المسرحية، بعد ثلاثة أشهر من نكسة حزيران 1967م، تلك الهزيمة التي أذلت العرب أيما إذلال، وتلك النكسة التي ألقت بظلالها على الحياة العربية الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والثقافية، « فالمناخ الذي شاع عقب الهزيمة فيه من اليأس والسخط... وتهاوي الآمال ورغبة خارقة في التماس الهروب من الواقع ».[3]

لقد هزت هذه الهزيمة نفس كل فنان عربي، وزلزلت كيانه، وأيقظت في أفراد الأمة العربية وبخاصة المثقفين منهم، الشعور بوجوب الاستفادة من دروس هذه النكسة واستخلاص العبر والعظات، لمنع تكرر هذه الهزائم، وتلك النكسات « فقد كان للهزيمة انعكاس حقيقي على المسرح شارك فيه كل الكتاب، فحينما تكون هناك قضية مصيرية يكون لها رد فعل واضح، ويظهر اتجاه محدد للمسرح، فالمسرح يزدهر دائما مع القضية الملحة على ضمير الكاتب والجمهور».[4]

---

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات)، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط 1، 1426هـ، ص 187

[2] محمد محسن عبد الله: أقنعة التاريخ، ص (122).

[3] فاطمة يوسف محمد : المسرح والسلطة في مصر من (1952–1970)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2006– ص(46).

[4] المرجع نفسه، ص153

لجأ كثير من المسرحيين عقب نكسة 1967م إلى التراث والتاريخ العربي، يبحثون فيه عن مواقف وشخصيات بطولية، تحيي في الأمة معاني الإباء والشموخ، وتنفخ في الجسد المنهك بالهزائم، المثقل بالنكسات، الإخفاقات روح التحدي والصمود، والمقاومة.

إن مسرحية " بئر الكاهنة " نحمل في طياتها استنهاضا للهمم الفاترة، العزائم الخائرة، وضخا لدماء العزة والكرامة في شريان الجسد العربي. إنها عودة إلى الماضي لأجل الحاضر والمستقبل، إنها عودة إلى التراث بنظرة واعية، ورؤية فنية متكاملة تخدم قضايا الأمة المصيرية، « فعزل التراث بكل ما يحمله من قيم وأفكار ورؤى فلسفية، وسحبه من حلية الصراع الإيديولوجي، والحضاري، وإغفال قدرته على إضفاء أبعاد إنسانية على القضايا المطروحة، هو سوء توظيف للتراث، فبدل أن يكون أداة دفع إلى الأمام تحول إلى أداة جر إلى الخلف، وذلك بما يبعثه غيابه عن ساحة تسيير شؤون الحياة، من أفكار وأحاسيس ومواقف تراجعية انهزامية».[1]

مسرحية "بئر الكاهنة " تتناول مرحلة هامة من مراحل التاريخ الجزائري هي مرحلة الفتح الإسلامي، وتركز على اللحظات الأخيرة من حياة الملكة البربرية (الكاهنة) « ملكة الأوراس داهية بنت ما طية بنت تيغان التي لقبها العرب بالكاهنة لأنها كانت تقوم بطقوس قبل خوض أي معركة فترقص حول صنم من خشب تنقله معها على جمل»[2]

حاول الكاتب في هذه المسرحية أن يعطي صورة حقيقية عن هذه المرأة (اللغز)، التي قدر لها أن تكون آخر ملكة بربرية في الجزائر، قبل أن تفتح الجزائر ذراعيها لهذا الدين الحنيف (الإسلام) ويعتنق الجزائريون تعاليمه عن قناعة وفي حرية تامة.

---

[1] نصر الدين بن غبسة: في بعض قضايا الفكر والأدب، دار الأمة، ط1 ،2002، ص143

[2] عثمان سعدي:الجزائر في التاريخ، مرجع سابق، ص 196.

لقد كانت للكاهنة مع المسلمين الفاتحين صولات وجولات قاتلت فيها بشراسة، وهزمت جيش حسان بن نعمان سنة 75 هــ- 693م حين نصبت كمينا لجيش حسان بن نعمان الذي جهز جيشا للقضاء عليها فباغتته فقتلت من قتلت، «وأسرت 80 من قادته وكان منهم عدد من التابعين، وانسحب جيش حسان وتبعته الكاهنة ثم عادت من طرابلس ودخلت القيروان وتجولت في ربوعها دون أن تمس مسلما من المسلمين الشيوخ والأطفال والنساء الذين بقوا بالمدينة، ودون أن تخرب مسجدا مثلما فعل كسيلة قبل سنوات وهو أمر حير المؤرخين».[1]

[1] عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، مرجع سابق، ص197.

الفصل الرابع

توظيف التراث الديني

1. التوظيف النفسي للتراث الديني

- مسرحية (رحلة فداء) لــ:عز الدين جلاوجي

2. التوظيف التعليمي للتراث الديني.

- مسرحية (الناشئة المهاجرة) لــ: محمد الصالح رمضان

1. التوظيف النفسي للتراث الديني:

مسرحية (رحلة فداء) لــ:عز الدين جلاوجي

كتب عز الدين جلاوجي مسرحيات كثيرة ومتنوعة في أشكالها، ومضامينها، فمنها أكثر من أربعين مسرحية للأطفال، وأكثر من أربع عشرة مسرحية للكبار، تنوعت موضوعاتها بين: التاريخي والسياسي، والاجتماعي، والرمزي، وتميزت بالتنوع والتجريب ليس على مستوى اللغة فحسب بل حتى على مستوى الموضوعات والبناء الهندسي، حيث نجد المسرحيات الطويلة، والقصيرة وذات الفصل الواحد.

هذا التنوع والثراء كما وكيفا جعل الأديب عز الدين جلاوجي من أبرز كتاب المسرح في الجزائر.

ومسرحية"رحلة فداء" من المسرحيات التي موضوعها من التاريخ الإسلامي، حيث تناول قصة ما يعرف بـــ "بعث الرجيع" أو "يوم الرجيع" حيث « قدم على رسول الله –صلى الله عليه وسلم– بعد أحد رهط من عضل والقارة فقالوا يا رسول الله: إن فينا إسلاما فابعث معنا نفرا من أصحابك يفقهوننا في الدين، ويقرئوننا القرءان، ويعلموننا شرائع الإسلام، فبعث رسول الله –صلى الله عليه وسلم– معهم نفرا من أصحابه، وهم مرثد ابن أبي مرثد، وخالد بن البكير، وعاصم بن ثابت ونجيب بن عدي، وزيد بن الدثنه، وعبد الله بن طارق، حتى إذا كانوا على الرجيع: ماء لهذيل بناحية، الحجاز على صدور الهداة (موضع بين عسفان ومكة) غدروا بهم فاستنصروا عليهم هذيلا...

فأما مرثد بن أبي مرثد وخالد بن البكير، وعاصم بن ثابت، فقالوا: والله لا نقبل من مشرك عهدا ولا عقدا أبدا...ثم قاتل القوم حتى قتل وقتل صاحباه، وأما زيد بن الدثنه،

ونجيب بن عدي وعبدا بن طارق فلانوا ورقوا ورغبوا في الحياة، فأعطوا أيديهم فأسروهم، ثم خرجوا بهم إلى مكة، ليبيعوهم بها...»[1]

وقد كتب هذه المسرحية في مرحلة (الثمانينات)، التي تميزت بتقديم الكثير من الأعمال الأدبية (في المسرح والشعر والنثر)، التي تعالج موضوعات ذات طابع ديني « وقد وجد القصاصون في القصة التاريخية أسلوبا، يستلهمون به المجد الإسلامي من الأحداث العظيمة في تاريخ المسلمين، كما اسقط، بعضهم التاريخ على نكسات الحاضر مشيرا إلى أن طريق الخلاص الوحيد هو طريق العودة إلى الله».[2]

مسرحية "رحلة فداء" كما يدل عليها العنوان تصور لحظات تاريخية من سيرة النبي – صلى الله عليه وسلم– وأصحابه، فيها فداء وتضحية، « وعنوان المسرحية كثيرا ما يجمل معناها ويكون بمثابة مفتاح لإدراك كنهها، ومهما يكن من أمر فإن العناوين أحيانا لا تبين وجهة نظر فكرية، بل تحدد مجرد ما تدور حوله المسرحية بألفاظ الموضوع Thème»[3].

وهي تتكون من ثلاثة فصول، وملحق.

تبدأ المسرحية بمشهد في حصن بني النضير، حيث يظهر عمرو بن جحش وسلام بن أبي الحقيق وحيي بن أخطب، وهم يتآمرون على المسلمين لتحويل انتصار بدر إلى هزيمة.

(عمرو: (وهو يدور قلقا) رغم الضربة التي كادت تكون قاصمة إلا أن محمدا ما زالت له بقية حياة.

حيي: لا يا بن الحقيق، إن محمدا قد استفاد من غزوة أحد وإن هو لم ينتصر فهو لم ينهزم أيضا.

عمرو: حق ذلك، وإنما نفخ في قريش فظنت أنها المنتصرة وأنها محت العار الذي لطخ

---

[1] عبد السلام هارون: تهذيب سيرة بن هشام، دار الشهاب باتنة، الجزائر، دون تاريخ ، ص 197– 198

[2] د. عبد الباسط بدر: قضايا أدبية، رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، (مع س) ط1، (1996)

[3] أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (الصور الإبداعية)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ص 178.

به محمد جبينها

حيي: (متخوفا)، ولسنا ندري كيف سيكون أمرنا مع محمد.

عمرو: (في غرور) هي الحرب بيننا لا تضع أوزارها حتى نستأصل المسلمين جميعا.

حيي: (مذكرا) ولكن بيننا وبين محمد عهد.

عمرو: (متحديا) لا عهد يا بن الأخطب، وإنما هي ترس نحمي به نفوسنا.

حيي: (متخوفا) هل تريد أن ندخل الميدان ضده.

عمرو: (وهو يصب الخمرة في الكأس) بل لقد دخلنا يا حيي، إن انتصار محمد على العرب جميعا هزيمة لنا وحق الرب. (يدخل سلام بن أبي الحقيق عليهما).

سلام: عمتما صباحا

عمرو: عمت صباحا

سلام: (وهو يجلس) مالي أرى وجهك مدلهما كأن النار قد إنطفأت فوقه؟؟

عمرو: اسمع كيف يثبط حي من عزيمتنا.

سلام: الرأي أن نعلنها حربا على محمد ...) [1].

رسم الكاتب في هذا الحوار صورة لحقيقة ما يدور في نفسية اليهود، الذين يعيشون مع المسلمين في المدينة المنورة، وكشف ما تضمره قلوبهم من: حقد وشر على الإسلام والمسلمين، وما تنطوي عليه دخائلهم من غدر وخيانة للعهود، والمواثيق التي كانت بينهم وبين النبي –صلى الله عليه وسلم– ذلك لأنه « عقد معهم رسول الله –صلى الله عليه وسلم– معاهدة، ترك لهم فيها مطلق الحرية في الدين والمال، ولم يتجه إلى سياسة الإبعاد أو المصادرة والخصام...»[2].

ومن بين بنود المعاهدة:

- « إن على اليهود نفقتهم، وعلى المسلمين نفقتهم.
- وإن بينهم النصر على من حارب أهل هذه الصحيفة.
- وإن بينهم النصح والنصيحة والبر دون الإثم.

---

(1) عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة مسرحية رحلة فداء، دار الأمير خالد، 2008، ص 355.

(2) صفي الرحمن المباركفودي: الرحيق المختوم، ط1، (2003)، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ص 185.

- وإن بينهم النصر على من دهم يثرب...» [1].

وفي المشهد الثاني (في دار الندوة تظهر مجموعة من رجال قريش منهم عقبة وعكرمة...). يصور الكاتب الحالة النفسية التي أصبح عليها مشركوا قريش بعد هزيمة بدر، ورغبتهم الجامحة في الانتقام لقتلاهم من النبي –صلى الله عليه وسلم– وأصحابه.

عكرمة: (منشدا وهو ممد)

ألا من لعين باتت الليل لم تنم

تراقب نجما في سواد مع الظلم

كأن قذى فيها وليس بها قذى

سوى عبرة من جائل الدمع تنسجم

(أبو سفيان: إن قتلوا أباك في بدر، فقد قتلنا مقابله حمزة في أحد.

عكرمة: (يثور غاضبا) لا تساوي أحدا بأبي.

صفوان: إن رجلا كأبي الحكم، أو رجلا كأبي أمية بن خلف لن تأخذ قريش بثأرهما، ولو قتلت كل المسلمين، بل حتى ولو قتلت محمدا نفسه.

اليهودي: حقا ما قلته يا صفوان، وهل من قتل من أشراف قريش قليل؟

عقبة: (كئيبا) لقد أقسمت ألا أبتسم للدنيا إلا إذا رأيت دم خبيب بن عدي يروي الأرض.

اليهودي: (محرضا) ولن تطمئن روح أبيك الحارث بن عامر، إلا إذا شمت رائحة دم خبيب.

عكرمة: (متأسفا) فاتتنا الفرصة، لو عدنا إليهم في أحد وهم بين جريح ومنهك لأبدناهم عن بكرة أبيهم واستأصلنا شوكتهم)[2].

وفي المشهد الثالث تبدأ الأحداث في التسارع، فيدور حوار بين خبيب وسلمان وعاصم، وعبد الله بن أنيس الذي يروي تفاصيل العملية الفدائية التي قام بها حين

---

(1) المرجع السابق، ص 186.

(2) عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 355.

أرسله رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، وأمره بالخروج إلى خالد بن سفيان الهذلي الذي كان ينوي غزو المدينة المنورة، إلا أن عبد الله باغته في عقر داره، وتمكن من القضاء عليه بعد أن دبر له مكيدة، ورسم له خطة محكمة لم يتفطن لها، ورجع إلى رسول الله –صلى الله عليه وسلم– ففرح بالأمر.

ثم يرسل رسول الله – صلى الله عليه وسلم– ستة من الصحابة –رضوان الله عليهم– مع جماعة من قبيلة عظل والقارة أظهرت إسلامها ليعلموهم الإسلام.

(عبد الله: وهل استجاب لهم رسول الله؟

خبـــيب: أجل وأرسلنا معهم.

سلمـــان: أنتما فقط أرجو أن أكون معكم.

عاصـــم: لقد أرسلنا في ستة رجال اختارهم من حفظة كتاب الله تعالى، وهم زيد بن الدثنة، وعبد الله بن طارق، ومرثد بن أبي مرثد الغنوي، وخالد بن أبي بكر الليثي، والمتحدث إ'ليكم وأخي خبيب)[1].

وفي الفصل الثاني تبدأ (رحلة الفداء)، التي ذهب فيها الصحابة الستة لتعليم جماعة من عضل والقارة تعاليم الإسلام، وفي هذه الرحلة حدث ما لم يكن في الحسبان، فقد غدر القوم بالصحابة الستة وقتلوهم.

(خالـــد: أنظر يا مصعب (يشير إلى الجماعة)

عاصـــم: (للهذليين) ما هذا يا قوم؟ ما هذا؟

هذيلــــــي (باستهزاء) ستعرف ما هذا يا صابئ.

هذيلي آخر: (باستهزاء) ستعرفون ما هذا يا من هجرتم دين الآباء والأجداد.

عاصـــم: (متفطنا) أهي الخدعة والمكيدة؟

خبيـــب: (مؤكدا) هي كذلك إنها الخدعة والمكيدة يا عاصم

خالـــــد: والله ما ارتاح قلبي لهؤلاء طوال الطريق)[2].

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص (362–363)

[2] المصدر نفسه.

ثم يدخل الفريقان في قتال (بعد حوار دار بينهما)، ويستشهد ثلاثة منهم ويأسرون البقية.

الصحابة: (بصوت واحد) ومؤمنون بما على محمد (يلتحم الفريقان في القتال ... ويشتد الأمر على الصحابة، ويستشهد مرثد وخالد).

غاصم: متضرعا إلى الله وقد أصابوه في صدره، اللهم إني حميت دينك صدر هذا النهار فاحمي لحمي آخره.

هذيلي: (لأصحابه) لا تقتلوه بل أمسكوه حيا_ إنه لغنيمة ثمينة.

عاصم: يقوم متحاملا، وقد تفطن لغدرهم، لن يمسني مشرك ما حييت أبدا (صارخا) الموت حق والحياة باطل، الموت حق والحياة باطل (يقاتلهم، فتخور قواه متأثرا بجراحه فيقتلونه)

عبد الله: (صارخا في أصحابه)، لنمت على ما مات عليه إخواننا (تتواصل المعركة لكن الأعداء يتكاثرون ويمسكون بالثلاثة ودماؤهم تسيل).

هذيلي: آمرا أصحابه: قيدوهم، وانطلقوا بهم فهم غنيمتنا عند قريش، "يقيدونهم، ويحكمون وثاقهم)[1].

ويسوق الكفار الصحابة الثلاثة إلى مكة، وفي أثناء الطريق يدور حوار بينهم يكشف مدى القوة النفسية التي تحلى بها الصحابة، من صلابة وشجاعة وقوة تحمل، بألفاظ وعبارات موحية عبرت أصدق تعبير عن الخصائص النفسية لجماعة الهذليين الذين غدروا بالصحابة، من: لؤم، وغدر وخيانة، ونقض للعهود ودوس على القوانين، وخروج عن التقاليد والأعراف العربية النبيلة من المروءة والوفاء، والشهامة والرجولة؛ فليس من شيم العرب الغدر والطعن من وراء الظهر، وقتل المعاهدين والمستأمنين.

(الهذيلي: وهو ينظر إلى بعيد، لقد أشرفنا على دخول مكة

هذيلي: على بعد مرمى العين

---

(1) عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 368.

هذيلي: إن هذا لهو يوم السعد يا قوم

هذيلي: سنسلم هؤلاء الأشقياء لقريش

هذيلي: (ساخرا)، إن حالهم يبكي ويثير أشجاني (يتباكى)

هذيلي: (ساخرا)، وأنا أيضا يا صاحبي لا تذكرني يكاد كبدي ينفطر (يتباكى)، ويقوم أحدهم ليقدم الطعام للصحابة

خبيب: لن نأكل فنحن لسنا بحاجة إلى طعامكم ... خذه وابتعد.

عبد الله: ثائرا اخرس تبا لك أتغدرون بنا وتقتلوننا ثم تقدمون لنا الطعام)[1].

وعلى نفس المنوال يواصل الكاتب الحديث عن اليهود بأسلوب متين وشفاف يتعمق في بواطن الشخصيات؛ ذلك لأن « الأديب الناجح هو الذي يساعده قاموسه اللغوي على دقة المنطق، والدلالة المسددة، والتوصيل الإيجابي، وإذا حدث أن افتقد هذا القاموس، أو عجزت عباراته عن التشكيل المؤثر أو قدم الفكرة على نتيجتها، فإن أقل ما يطلب منه أن يعود أدراجه فيبدأ من جديد بحفظ ما حفظه من قبل»[2].

صاغ الكاتب عباراته بدقة، واختار من الألفاظ ما يخدم المعنى المراد؛ لأنه يعي جيدا أن الأسلوب الأدبي شيء ولغة الحديث العادية شيء آخر « وهذا يعني أن الأسلوب مجموعة من الخصائص أو السمات، تزاد على لغة التواصل العادية» [3]، إلا أن انتقاء الألفاظ والعناية بالأسلوب لم يخدم في قضية التوظيف (توظيف التراث الديني).

لقد كشف اليهود عما تنطوي عليه نفوسهم من حقد دفين على المسلمين، وتجلى ذلك في المسرحية في شماتتهم بالصحابة الستة الذين غدر بهم الهذليون. (من خلال هذا الحوار).

---

(1) المصدر نفسه، ص 369-370.

(2) د. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان (1981)، ص (149).

(3) محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار (الوادي)، ط1، (2010)، ص 79

(في حصن بني النضير يظهر سلام ابن أبي الحقيق يجمع السلاح، ويرتبه مع خدمه...بعد لحظات يقدم عبد الله بن أبي .

عبد الله: الم تأتك الأخبار بعد؟

سلام: عمن؟

عبد الله: عن أصحاب محمد المجانين.

سلام: من تقصد منهم؟

عبد الله: اقصد الذين خرجوا مع قبيلة عضل والقارة ليعلموها القرآن، وتعاليم الإسلام حسب زعمهم.

سلام: (مستبشر الوجه) اهلكوا جميعا؟

عبد الله: لقد غدر بهم الوافدون وسلموهم لقبيلة هذيل

سلام: ما ذا تقول سلموهم لهذيل؟ سنذبحهم تذبيحا.

عبد الله لا ما ذبحتهم.

سلام: (وقد ذهب فرحه) ماذبحتهم؟ ويل لهم...) [1]

ثم تسوق جماعة المشركين الصحابة الأسرى إلى مكة ليلقوا مصيرهم الذي ينتظرهم في نهاية هذه الرحلة الفدائية الشاقة:

(في مكة يصل ثابت – مسرعا يقترب من الكعبة ثم يرفع صوته مناديا.

ثابت : (مناديا) يا معشر قريش، يا معشر قريش...إلي....إلي ....فاني احمل إليكم، البشرى يا معشر قريش اقبلوا اقبلوا فهذا يوم سعدكم.

يقبل من بعيد جمع من قريش فيهم صفوان وخادمه نسطاس، وموهب ومولاه حجير"

حجير: ما وراءك يا أخا العرب؟

ثابت: جئناك بصيد ثمين.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة ، مصدر سابق، ص (371، 372).

صفوان: أي صيد ثمين تقصد؟

ثابت: صيد لم يكن ليخطر على بال أحدكم.

صفوان: (قلقا) لقد أكثرت اللف والدوران (يظهر جماعة هذيل من بعيد)

ثابت: صبرا ياقيان قريش، انظروا هاهم قد اقبلوا.

حجير: ومن معهم؟

صفوان: لعلهم أسرى.

حجير: حقا رجلان مكبلان يجرونهم خلفهم)[1]

ثم تتواتر المشاهد وتتأزم المواقف حين يبدأ المشركون في تعذيب الأسيرين، وهنا يظهر اثر الإيمان القوي، والتربية الصالحة التي غرسها محمد – صلى الله عليه وسلم– في نفوس أصحابه، وهو ما حاول الكاتب أن يفجره من دلالات وإيحاءات من خلال استدعاء هذه الشخصيات الدينية التاريخية. «إن الكاتب الحر فكريا يفجر الرؤية/القضية ثم يترك لك حرية تكييفها، وتحديد موقفك منها، ودورك فيها، أو في مجابهتها بدقة أكثر»[2]

فها هو خبيب بن عدي يتحدى جلاديه في كبرياء وشموخ، وبعزة المؤمن يأبى أن يذل أو يستكين.

"موهب: (وهو ينظر إلى سعيد) أنظرها قد جاء الطغاة بالبطل الشجاع وانظر يا سعيد شموخه وهمته.

"تصل الجماعة بخبيب مكبلا بالسلاسل وتوقفه عند الصليب"

عتبة: (معنفا) سنقتلك يا خبيب اليوم شر قتله، روحك بين أيدينا.

خبيب: لا تغتريا عتبة، إن الله هو الذي قدر لي هذا قبل خلق السماوات والأرض (يوجه كلامه للجميع) اجل أيها الناس..

---

(1) المصدر نفسه، ص 374– 375.

(2) د. محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ ، مرجع سابق، ص 118

أبو سروعة: اسكتوا عنا هذا المخرف وهيا اصلبوه حتى نزهق روحه وليدع ربه إن شاء بعد ذلك بما شاء (يسرع فتيان إلى خبيب يحملونه)

خبيب: على رسلكم يا قوم.

عتبة: أعندك وصية توصي بها؟ أن تود أم تسترحمنا؟

خبيب: لا هذا ولا ذاك ولكن دعوني أركع ركعتين أناجي فيهما ربي (همهمة وتهامس وتشاور بين الكبراء).

أبو سفيان: لقد أذنا لك يا خبيب.

مرهب: لم ينس خبيب ربه حتى وهو في أحلك الأوقات وأحرجها.

أبو سفيان: (وهو يتقدم من خبيب أيسرك يا خبيب أن محمدا عندنا بمكة تضرب عنقه وأنت سالم في اهلك. [1]

خبيب: والله ما يسرني أني سالم في أهلي وان يصيب محمد شوكة تؤذيه

عكرمة: (قاطعا حبل الصمت) هل سحركم هذا الافاك (لخبيب)، سنقتلك الساعة ولينجيك ربك.

خبيب: منشدا في تحد وثبات:

وليست أبالي حين أقتل مسلما

على أي جنب كان في الله مصرعي

ولست بمـــبد للعدو تخشعـــا

ولا ضرعا، إني إلى الله مرجعي"[2]

وهكذا انتهت أحداث المسرحية بمأساة واستشهد فيها هؤلاء الصحابة وبذلك تنتهي أحداث (رحلة فداء)...

إن الكاتب – برأيي– أراد أن ينقل – في قالب فني– بطولات ذلك الجيل الفريد من الصحابة إلى شباب اليوم ليتأسوا بهم وليقتدوا بهم، ويجعلوهم المثل الأعلى في

عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 386– 387

[2] المصدر نفسه، ص 389– 390

زمن كثرت فيه المغريات والملهيات، والنماذج المطروحة أمام الشباب للاقتداء بهم في عالم الفن والرياضة، غير أن ذلك لم يتجاوز نقل أحداث السيرة في شكل حوار مسرحي بلغة متينة دون إضافة فنية أو لمسة جمالية تفجر ما في التراث من طاقات ودلالات فنية.

ويذكر الدكتور سيد علي إسماعيل بعض أسباب ذلك قائلا: (من أقل المصادر التراثية التي يلجا إليها الكاتب المسرحي عند توظيفه للتراث لأنه يشعر بنوع من التحرج أمام الأحداث الدينية أو أمام الشخصيات الدينية الأساسية ولاسيما شخصيات الأنبياء والرسل... فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها واستعارة بعض صفاها أو إسقاط العصر على حياتها المقدسة لذلك كان دائما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية).[1]

نلاحظ أن الكاتب لم يتعد في توظيفه للتراث الديني صب الأحداث التاريخية في قالب مسرحي، بلغة رصينة مع شيء من التركيز، على الجانب النفسي للشخصيات الدينية التاريخية المعروضة للأسباب السالفة الذكر، وكذلك طبيعة الفن المسرحي؛ فالكاتب المسرحي إنما يكتب مسرحيته وفي ذهنه أنها ستمثل على خشبة المسرح، والشخصيات الدينية المقدسة كالأنبياء والرسل يحرم تمثيلها، وكذلك مشكلة ظهور المرأة على خشبة المسرح، وتحرج الكاتب المسرحي الموظف للتراث الديني من ذلك.

---

[1] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص 186.

2. التوظيف التعليمي للتراث الديني:

مسرحية (الناشئة المهاجرة) لــ: محمد الصالح رمضان

ذكرنا فيما سبق أن التراث الديني هو اقل أنواع التراث استلهاما من طرف الكتاب والمسرحيين، والسيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم جزء هام من هذا التراث العظيم للأمة العربية.

وتناول السيرة بطريقة الحوار لجأ إليها أول مرة توفيق الحكيم «ولقد أصبح هذا الحوار فنا قائما بذاته حتى استطاع أن يتناول السيرة النبوية الكريمة من خلاله في كتابه "محمد سنة 1936م" وهو أول توظيف درامي للسيرة النبوية كي تقرأ قراءة خاصة لا لتمثل، وربما كان هذا التناول الدرامي للسيرة النبوية بوسائله الخاصة في الحوار ردا على "فولتير" الذي كتب قصة بعنوان "محمد" عليه الصلاة والسلام حاول فيها الانتقاص من شخصية الرسول الكريم»[1].

وقد بين الحكيم في مقدمة كتابه ملابسات وحيثيات عزوفة عن الطريقة التقليدية السائدة في كتابة السيرة النبوية الكريمة، والتي تعتمد على سرد الأحداث، والوقائع كما وردت في المصادر التراثية للسيرة النبوية المطهرة، (القرءان الكريم والسنة النبوية، ثم تأتي بعدها: كتب المغازي والسير وكتب دلائل النبوة وكتب الشمائل المحمدية)، دون تحريف آو تبديل بزيادة أو نقصان، ثم يتناول الأحداث بالشرح والتفسير والتحليل والتعليل لفهم المواقف والتصرفات والمسار العام للأحداث؛ لاستخلاص الدروس والعبر.

يقول توفيق الحكيم في تصديره لهذا العمل الكبير: « المألوف في كتب السيرة أن يكتبها الكاتب ساردا باسطا محللا معقبا مدافعا مفندا، غير أني يوم فكرت في وضع هذا

---

[1] د. سعد أبو الرضا: في الدراما اللغة والوظيفة، مرجع سابق، ص 224.

الكتاب قبل نشره عام 1936 ألقيت على نفسي هذا السؤال إلى أي مدى تستطيع تلك الطريقة المألوفة أن تبرز لنا صورة بعيدة –إلى حد ما– " عن تدخل الكاتب؟ صورة ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل دون زيادة ... كل ما صنعت هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط.. هذا ما أردت أن افعل فإذا اتضح للنفس بعد هذا العمل أن الصورة عظيمة حقا، فإنما العظمة فيها منبعثة من ذات واقعها هي لا من دفاع كاتب متحمس وتقييد مؤلف متعصب»[1].

مسرحية "الناشئة المهاجرة"، ترصد لحظات عظيمة من سيرة المصطفى –صلى الله عليه وسلم– هي الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، (ألفها الكاتب بين سنتي 1947–1948 وتم طبعها 1949 ... وهي على نسق المسرحيات التي تعد خصيصا للمدارس وتقدم في المناسبات الدينية) [2]

هذه الهجرة التي كانت شهادة ميلاد لأعظم حضارة إنسانية عرفها التاريخ قبل أن يتراجع المسلمون القهقرى، ويصبحوا في ذيل الأمم.

تبدأ المسرحية التي ألفها الكاتب عام (1947) [3] بالمشهد الأول وفيه، يجتمع أشراف مكة وكبراؤها في دار الندوة يتشاورون في أمر النبي –صلى الله عليه وسلم– ودعوته كيف يكون موقفهم وما الرأي.

(المشهد الأول:

أشراف مكة في دار الندوة يتشاورون في أمر النبي.

---

[1] عبد الرحمان أبو عفوف: فصول في النقد والأدب، مطابع الهيئة العامة للكتاب – مكتبة الأسرة ، ص 172، 173.

[2] د. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 92.

[3] أنظر: د. محمد بن سمينة في الأدب الجزائري الحديث، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص 50.

أبو سفيان: يا أشراف مكة وكبراء قريش اجتمعنا اليوم لننظر في أمر محمد وأصحابه الذين أرادوا أن يبدلوا بمكة يثرب، هل لنا إزاء هذا الموقف الجديد موقف آخر آو لا؟

النظر بن الحارث: نعم لقد كثر أتباعه هنالك حتى كادوا يكونون أصحاب اليد الطولى بيثرب، وهاهم أولاء المهاجرون من مكة ينضمون إليهم فيزيدونهم قوة.

أمية بن خلف: وإذا لحق بهم محمد وهو على ما تعرفون من ثبات وحسن رأي وبعد نظر وما تعهدون فيه من حكمة وسحر خشينا أن يدهمنا اليثربيون آو يقطعوا علينا طريق تجارتنا إلى الشام أو أن يجيعونا كما أجعنا نبيهم من قبل وحاصرناه في الشعب وكما يدين الفتى يدان.

جبير بن مطعم: كل ذلك ممكن جسور عليهم (يدخل عليهم شيخ جليل هو إبليس).

الشيخ: عمتم مساء.

القوم: من الشيخ؟

الشيخ: شيخ من أهل نجد

القوم: ما جاء بك إلى هنا؟

الشيخ: سمعت بالذي اتعدتم له فحضرت لأسمع ما تقولون، وعسى ألا تعدموا مني رأيا ونصحا.

أبو سفيان: إيه فادخل... اجلس.

لقد كان من أمر محمد ما رأيتم ونحن –والله– ما نأمنه على الوثوب علينا فيمن قد اتبعه من غيرنا فاجمعوا فيه رأيا.

أبو البحتري: احبسوه في الحديد، وأغلقوا عليه.. ثم تربصوا به ما أصاب أشباهه من الشعراء الذين كانوا قبله زهيرًا والنابغة ومن مضى منهم حتى يصيبه ما أصابهم...)[1]

ثم يستمر الحوار في هذا المشهد بين سادة قريش وصناديدها حول الطريقة المثلى للتخلص من هذا النبي الكريم –صلى الله عليه وسلم– دون اثارة الرأي العام، وبأقل الخسائر، وقد جاءهم إبليس في صورة شيخ كبير عليه وقار، وتبدو عليه سمات الحكمة وأمارات الرشد، وكلما اقترحوا رأيا ابدي رأيه فيه، وناقشه حتى وصلوا إلى الرأي الذي وافق عليه الشيخ ورضيت به المجموعة المتآمرة.

(أبو الأسود: نخرجه من بين أظهرنا فننفيه من بلادنا فإذا اخرج عنا فوالله ما نبالي أين ذهب ولا حيث وقع، إذا غاب وفرغنا منه، فأصلحنا أمرنا وألفتنا كما كانت.

الشيخ: لا والله ما هذا لكم برأي الم ترو حسن حديثه، وحلاوة منطقه وغلبته على قلوب الرجال بما باتي به....

أبو جهل: والله إن لي فيه لرأيا ما أراكم وقفتم عليه بعد.

أبو سفيان: وما هو الرأي يا أبا الحكم؟

أبو جهل: أرى أن نأخذ من كل قبيلة فتى شابا جليدا نسبيا وسيا فينا، ثم نعطي كل واحد منهم سيفا صارما فيعمدوا إليه فيضربوه ضربة رجل واحد فيقتلوه فتستريح منه،

---

[1] محمد الصائح رمضان: الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، العاصمة، 1989.

فانه ما إن فعلوا ذلك نفرق دمه في القبائل جميعا، فلن يقدر بنو عبد مناف على ضرب قومهم جميعا فرضوا منا بالدية ففديناه لهم...) [1]

لقد حافظ الكاتب على الأحداث كما هي في كتب السيرة من حيث المواقف والشخصيات، فلم يمس الخيال شيئا من ذلك.

وتنتمي المسرحية إلى ما يسمى بـــ (المسرح التعليمي) عند البعض والذي هو « من الوسائط الهامة الممكن استخدامه في تنمية، وتفعيل القدرات العلمية والتربوية والفنية للتلامذة والطلاب...، وحيث يتم من خلال تقديم المعرفة بقالب فني يساعد على صقل أذواق الناشئة ويجعلهم يقبلون بشغف على تقبل المعطيات العلمية التي عادة ما تكون جافة إذا ما قدمت إليهم بالطرق التقليدية للتعلم. لقد أثبتت الدراسات التي أجريت على هذا النوع من المسرح في البلدان المتقدمة أن استخدام الدراما كأسلوب للتدريس ونقل المعلومات وفهمها واستيعابها قد أعطى نتائج باهرة على هذا الصعيد» [2].

كان غرض الكاتب تعليميا بحثا، تهذيبيا صرفا يتمثل في تربية الناشئة على الكلام الفصيح وتقريبهم أكثر من تراثهم الديني وتاريخهم العربي الإسلامي في ظل حملة استعمارية شرسة تستهدف مقومات الشخصية الوطنية من دين ولغة وأخلاق....

« وتعتبر المادة التاريخية ولاسيما التاريخ العربي الإسلامي قديمه وحديثه من أغنى المصادر التي يستقي منها شعراء الاتجاه المحافظ صورهم، [وكتابه كذلك ومنهم كاتب المسرحية محمد صالح رمضان]، فالتاريخ كمادة علمية يكون مع العلوم الشرعية

(1) محمد الصالح رمضان: مسرحية الناشئة المهاجرة، مصدر سابق، ص 08.

(2) حسن مرعي: المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 1421هـــ، 2000م، ص 05.

واللغوية الضلع الثالث الذي يتكون منه هذا المثلث الذي يمثل الثقافة العربية السلفية»[1].

وبالنظر إلى تاريخ كتابة هذه المسرحية (1947) سنجد انه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتي عرف فيها المسرح الجزائري عودة الكتابة باللغة العربية الفصحى، وأغلب هؤلاء الكتاب ينتمون إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وفيما يأتي ذكر لأهم هذه الأعمال المسرحية:

- « مسرحية (بلال بن رباح) تصور معاناة الصحابي الجليل، بلال في سبيل عقيدته ودينه، وفيها إيحاء إلى أن على الشعب الجزائري أن يصمد مثل صموده
- مسرحية (صنيعة البرامكة) لأحمد رضا حوحو كتبها سنة (1947)
- مسرحية (الناشئة المهاجرة) لمحمد الصالح رمضان (1947) وهي المسرحية التي خصها البحث بالدراسة والتحليل.
- مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني (1944) وبطلها هو القائد القرطاجيني الشهير (حنبعل) في حربه ضد الرومان.
- مسرحية (المولد) لعبد الرحمان الجيلالي، وموضوعها مولد النبي صلى الله عليه وسلم.
- امرأة الأب لأحمد بن ذياب (1952) وموضوعها اجتماعي، يدور حول معاملة زوجة الأب لأولاده من امرأة أخرى»[2].

والقاسم المشترك بين هذه الأعمال أنها تتكئ على التراث التاريخي العربي الإسلامي؛ للوقوف في وجه التحدي الثقافي والحضاري الذي فرضه الاستعمار الفرنسي، الذي حاول بكل الطرق أن يجعل الجزائر فرنسية في انتمائها مسيحية في

[1] د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1985، ص 491.

[2] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ، مرجع سابق، ص 23، 24.

دينها، فرنسية أجنبية في لغتها ولسانها؛ لذلك تصدى هؤلاء الكتاب من جمعية العلماء المسلمين وغيرهم بالقلم والكتابة والتعليم والفن، والثقافة لإفشال مخططات المستعمر في إنشاء أجيال جديدة لا تمت إلى الجزائر بصلة؛ فقصدوا إلى الناشئة يقومون لسانها، ويغرسون فيها المبادئ والقيم الإسلامية « ويتميز المسرح الفصيح في مرحلته الثانية بكونه ذا طابع مدرسي صرف أي: أنه كان موجها في الأساس إلى طلبة مدارس جمعية العلماء وكان التلاميذ أنفسهم هم الممثلين والمشاهدين معا ومعهم أولياؤهم يساعدهم في ذلك معلموهم؛ ولذلك استعمال اللغة العربية في الحوار وسيلة وهدف في أن واحد، حتى يتمرن الطلبة على النطق السليم الفصيح باللغة العربية » [1].

وبعد أن اجتمعت كلمة المجتمعين من صناديد قريش على رأي أبي جهل، أوحي الله سبحانه وتعالى إلي نبيه، وأخبره بما خطط هؤلاء القوم من مؤامرة دنيئة (ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين)، فقرر رسول الله –صلى الله عليه وسلم– الهجرة من مكة إلى المدينة والنجاة بنفسه ودينه.

ولما اخبر الرسول – صلى الله عليه وسلم– صاحبه أبا بكر رضي الله عنه بالأمر،عقدا في داره اجتماعا طارئا مع أولاده: أسماء وعائشة وعبد الله ومعهم عامر بن فهيرة مولى أبي بكر، ويقرر الهجرة مع النبي –صلى الله عليه وسلم– ويهيئ الأسباب لذلك، فجهز راحلتين وأمر أولاده ومعهم عامر بن فهيرة، بالتجند لهذا الأمر الجلل.

المشهد الثاني:

(أبو بكر وأولاده في دارهم يتذاكرون باهتمام ومعهم عامر بن فهيرة مولى أبي بكر.

أبو بكر: جمعتكم يا أبنائي البررة لأودعكم إلى وقت قريب إن شاء الله.

---

[1] المرجع نفسه، ص 24.

عبد الله: إلى أين يا أبي؟

أبو بكر: إني خارج من بلدي فرارا بديني من أذى الكفار كما فعل إخوتي المسلمون.

عائشة ولمن تتركنا يا أبي؟

أبو بكر: أترككم الله يحفظهم ويرعاكم.

عائشة: ومن ذا يعصمنا من أذى الكفار إن أرادونا بسوء؟

أبو بكر: الله يعصمكم ويرعاكم ...

الأولاد: إلى اللقاء القريب إن شاء الله (يعانقونه واحدا واحدا ويخرج).

"ينشدون جميعا نشيدا الوداع".

جـــاء الفراق يا رفـــاق *** لا نعــــــدم اللقـــاء

إن الفــــراق لا يطـــاق *** لي في اللقاء رجاء؟

لبـــوا نـــداءا للرســـول *** يا معشر الأبرار

ســـار الجميـــع ماعـــدا *** آل النبـــي المختـــار

أو نحن من خوف العدا *** لما نزل فـــي الـــدار

رباه يا مـــن يرتجـــى *** في الحادث العظـــيم

ما للضعيف مرتجـــي *** غير المولى الكريـــم..) [1]

إن الغاية التربوية التعليمية واضحة جلية فيما اقتطعناه من مقاطع في المشهد الثاني، حيث نجد الجميع شارك في هذه التعبئة في بيت أبي بكر الصديق رضي الله عنه، رجالا ونساء وحتى الأطفال. وهكذا يغرس النضال وحب الفداء، والتضحية من اجل العقيدة في نفوس الناشئة الجزائرية، التي أرادا الكاتب أن تكون مهاجرة كما في عنوان المسرحية:

---

[1] محمد الصالح رمضان: مسرحية الناشئة المهاجرة، مصدر سابق، ص 9، 14.

أن تهاجر من العجز والكسل إلى العمل والجد والاجتهاد؛ فهي أمل الجزائر ورجاؤها كما قال رائد النهضة الجزائرية عبد الحميد بن باديس في قصيدته الشهيرة:

يا نشئ أنت رجاؤنا *** وبك الصباح قد اقترب

- أن تهاجروا وتهجر الذل والاستكانة إلى الحرية والتحرر من قيود الاستعمار الفرنسي.
- أن تهاجر فتهجر الجهل إلى رحاب العلم والتعلم لتنوير العقول وتهذيب النفوس والرقى بالهمم إلى أن تتعلق بمعالي الأمور وعظائم الغايات وتتجنب السفاسف التي يتعلق بها ضعاف النفوس والسفلة من الناس.

فالكاتب يريد من النشء الجديد أن يكون مثل هؤلاء الفتيان -(علي بن أبي طالب، عبد الله بن أبي بكر، أسماء وعائشة بنتا أبي بكر، عامر بن فهيرة مولاه)- في التعلق بالمثل العليا والقيم الإسلامية السامية، والتضحية في سبيلها.

وهي الغاية التي قصدت إليها جمعية العلماء التي ينتمي إليها الكاتب من التربية والتعليم في مدارسها، « ويتجلى الطابع المدرسي الذي هؤلاء الكتاب في نظرتهم التربوية الهادفة إلى المسرح إذ هو حسب تعبير محمد العيد در سمن نافع للناشئة وهو كما يرى حوحو عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والاجتماعي، وهو كما يقول بن ذياب معالجة للأدواء الاجتماعية" وهو عبرة وذكرى كما يقول أحمد توفيق المدني»[1].

وفي المشهد الثالث يبلغ الصراع الدرامي ذروته وتتأزم المواقف بهجوم فتيان قريش ومحاصرتهم دار النبي -صلى الله عليه وسلم- لتنفيذ أخبث وأدنس محاولة اغتيال في تاريخ البشرية.

---

[1] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص 25.

المشهد الثالث:

(رهط من فتيان مكة مسلحون أمام دار الرسول ليلا يترقبون خروج النبي ليقتلوه ومعهم أبو جهل كقائد ورئيس فيتقدم إلى الباب وينظر من ثقب فيه ثم يعود إلى أعوانه ساخرا...

يتضاحك الفتيان تضاحك المستهزئ ثم يسود الصمت ويعم السكون برهة ويعود أبو جهل فينظر إلى الباب ثانية ويرجع إلى مكانه ساكتا والقوم يتبادلون النظرات في هدوء وسكينة ثم يسأله أحدهم

ماذا هل أبصرت شيئا؟

لا شيء غير الظلام الحالك

أنه نائم لا شك

لا شك أنه نائم) [1].

وبقي الفتية ينتظرون خروج النبي الكريم والهجوم عليه وقتله دون أي نتيجة، حتى جاءهم إبليس، مرة أخرى في هيئة رجل، فيخبرهم أن محمدًا صلى الله عليه وسلم- خرج من بينهم دون أن ينتبهوا لذلك، فذهل القوم وتعجبوا كيف يفلت من بين أيديهم بهذه السهولة، وهم الذين باتو يترصدونه ويرقبون خروجه من الدار، وما علموا أن العناية الإلهية تدخلت وحسمت الموقف فخاب سعيهم، وبطل ما كانوا يصنعون، ... ومع ذلك ما زالت بقية أمل في قلوبهم الشقية عندما رأو نورا داخل البيت، ونظروا من ثقب الباب فشاهدوا رجلا ظنوه أنه النبي الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم-، ثم يقررون فتح الباب والدخول.

(يفتح الباب ويخرج إليهم فتى في ريعان الشباب هو علي بن أبي طالب فيصيح القوم).

---

[1] محمد الصالح رمضان: مسرحية الناشئة المهاجرة، ص 18، 19.

ها ها هذا طفل بن أبي طالب هذا علي فأين محمد؟

أين محمد؟ أين محمد يا ولد؟

(يتباطأ علي في الرد فينفاظ القوم عليه، وتمتد أيدي بعضهم إليه...)

(يزداد غيظهم عليه...)

كيف العمل وما الحيلة؟

نبحث عنه في كل مكان حتى نجده). [1]

ويبدأ فصل آخر من فصول مطاردة النبي –صلى الله عليه وسلم– بعدما عجزوا عنه في عقر داره فهاهم يسلكون طريقا أخرى للقضاء عليه محمد ففي سبيل هذه الغاية الدنيئة يهون كل شيء عليهم (الإغراء بالمال للقبض على النبي صلى الله عليه وسلم).

هكذا سارت المسرحية تنقل الأحداث نقلا مباشرا تسجيليا لحادثة الهجرة النبوية، ولم يمس الخيال شيئا من ذلك.

والغرض من هذا تلقين الناشئة المبادئ الإسلامية السامية والمثل العليا من: التضحية والفداء كذلك تلقين الناشئة الأسلوب الفصيح في الكلام وهذا يدخل في إطار السياسة العامة لجمعية علماء المسلمين الجزائريين التي كانت تهدف إلى المحافظة على مقومات الشخصية الجزائرية والهوية الوطنية (الدين ، اللغة، وحدة التراب الوطني) وهذا ما نجده في إبداعات كتابها في الشعر والرواية والمسرح والمقال الصحفي والخطاب الديني...

---

[1] المصدر نفسه، ص 23، 24.

الخاتمة

لقد كان للتراث العربي أثر كبير في إثراء الكتابة المسرحية في الجزائر، ويتجلى هذا الأثر في الشكل والمضمون، فقد رجع بعض الكتاب الجزائريين إلى الموروث الشعبي العربي والجزائري لاستخراج أشكال مسرحية ذات طابع محلي خالص مضافا إليه في بعض الأحيان لمسات وتقنيات المسرح الأوروبي الحديث.

لقد كانت الحلقة والقوال، والراوي، والتراث الشعبي: (من سير شعبية وأساطير، وحكايات، وشعر شعبي ...إلخ) - كانت هذه كلها مرجعا خصبا للتجربة الفنية المسرحية الجزائرية .

وألهمت الشخصيات التاريخية والدينية الإسلامية خيال المبدع المسرحي الجزائري فغاص في أغوار هذه الشخصيات، ليكشف عن مكامن العزة والعظمة فيها حتى يجعلها نموذجا يحتذى به، في خضم هذا الصراع الفكري والحضاري، المفروض على الأمة العربية.

لقد أظهر البحث أن نوعية توظيف التراث راجعة للخلفية الفكرية والرؤية الفلسفية الإيديولوجية للفنان المسرحي، ورؤيته لحاجة اللحظة، ومتطلبات المرحلة التي كتب فيها مسرحيته.

وإجمالا يمكن أن أسجل هذه النتائج:

1. إن مفهوم التراث مفهوم واسع يخضع لقراءات متعددة حسب المنهج المتبع من طرف القارئ ونظرته ومرجعيته الفكرية والفلسفية.

2. أسباب العودة إلى التراث قسمان: فنية وغير فنية إجمالا؛ فالكاتب المسرحي يرجع إلى التراث (الشعبي والتاريخي بخاصة) لأغراض فنية أو بغرض التخفي وراء الشخصيات التاريخية والشعبية.
3. أهداف توظيف التراث متنوعة حسب نظرة الكاتب للتراث، ورؤيته الفكرية والفلسفية ونظرته للفن والإبداع.
4. إن التراث الشعبي هو أغنى المصادر بالمادة الخام واثراها لما يمنحه للكاتب من طاقات تعبيرية ورموز وإيحاءات تجعل مجال الإبداع الفني واسعا، في الشكل والمضمون ثم يأتي بعده التراث التاريخي.
5. إن التراث الديني أقل هذه الأنواع توظيفا مقارنة بالنوعين الأخيرين وهـــذا راجع إلى أسباب كثيرة حيث إن التوظيف لا يتعدى في الكثير من الأحيان صورة النقل الحرفي دون إضافات فنية؛ وهذا لما للشخصيات الإسلامية المقدسة (الأنبياء، الصحابة) من مكانة ومنزلة تجعل مجال الكتابة المسرحية، ومساحة التوظيف ضيقة جدا.

وأخيرا فإن توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري تجربة فنية غنية بحاجة إلى المزيد من البحث والدراسة خصوصا فيما يتعلق بالجانب التطبيقي على مسرحيات لكتاب جزائريين معاصرين

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. عبد الحميد بن هدوقة، ظلال جزائرية، دار الأمل، ط2، 2005.
2. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد – اللثام).موفم للنشر، 1967.
3. عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة مسرحية رحلة فداء، دار الأمير خالد، 2008.
4. محمد الصائح رمضان، الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، العاصمة، 1989
5. محمد واضح: مسرحية بئر الكاهنة، مجلة القبس العدد 4، أكتوبر 1967.
6. مراد سنوسي، مسرحية (الغول بوسبع رسان) دار الغرب 2005

ثانيا: المراجع بالعربية

1. إبن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، د ت.
2. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائري– ط 5 سنة 2007.
3. أبو بلال عبد الله الحامد، فن التمثيلية، مؤسسة النشر الجديد ثقافة وفنون، ألمانيا، ط1، 2010.
4. أبو عبد الله حسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002
5. أبوجينيو باربا، زورق من الورق، (عرض المبادئ العامة لأنثروبولجية المسرح الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ، 2006.

6. أحمد زغب، الأدب الشعبي، مكتبة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2008 .
7. أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر (الصور الإبداعية)، الهيئة العامة للكتاب، مصر.
8. أحمد سخسوخ ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي –مطابع الهيئة العامة للكتاب، رقم الإيداع بدار الكتب 2003 .
9. أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، الهيئة المصرية العام للكتاب، دت.
10. أحمد طالب، الأدب الجزائري الحديث، دار الغرب، 2007.
11. أحمد عوين، حكايات الحيوان في شعر شوقي، دار الوفاء، د ت.
12. أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر (دراســـة في أعمال احمد رضا حوحو) ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر، ط 1 سنة 2005.
13. أسامة فرحات، التصوير الفني في شعر صلاح جاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
14. أمنة بعلي، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات. الجامعية 1995.
15. برشت، مسرحيات بريشت، دار موفم للنشر، الجزائر، 1994.
16. بوجمعة بوبعيو(واخرون)، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث.
17. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، د ت.
18. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية – الجزائر سنة 2003.

19. حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة سنة 2005.
20. حسن مرعي، المسرح التعليمي (الكتابة –الموضوع –النماذج) ، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2000 .
21. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1 ، 1989 .
22. الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر المهذبات، دار الأرقم ابن أبي الأرقم، د ت.
23. خليل الجيزاوي، مسرح المواجهة (قراءة في مسرح محمد سلماوي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1،2003 .
24. د عبد الباسط بدر، قضايا أدبية، رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، ط1، 1996.
25. د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ،1981.
26. رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، نظرة نقدية منهجية، 1990.
27. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية) ، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967.
28. سعد أبو رضا، في الدراما اللغة والوظيفة (نصوص وقضايا)، المعارف الإسكندرية ، القاهرة ، 1989 .
29. سيد خاطر، تقيمي لقضايا التجريب المسرحي المصري، دار شركة الحريري للطباعة ، سنة 2005 .
30. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، مؤسسة المرجاح ، الكويت، 2000 .

31. شوقي عبد الحكيم، دراسات في التراث الشعبي، دراسات في التراث الشعبي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

32. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر ، ط2 ، 2007 .

33. صفي الرحمن المباركفودي، الرحيق المختوم، دار بن حزم، بيروت، لبنان،ط1، (2003)،

34. صلاح قنصوة، نظريتي في فلسفة الفن –دار الحريري للطباعة، دون طبعة، 2005 .

35. طارق الحصري، استلهام التراث في مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، ط1 سنة 2007 .

36. طامر أنوال، حفريات المسرح الجزائري (حفريات المسرح نوميدي في العهد الروماني)، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، 2007.

37. عادل العليمي، الزار و مسرح الطقوس، الهيئة المصريـــة العامة للكتاب، 2008.

38. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر) دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007 .

39. عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر سنة 2008 .

40. عبد الحميد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين الخلق والتكوين، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، مجلة متابعات السنة الأولى العدد الثاني والثالث، ط1، 2005.

41. عبد الحميد هنداوي، مختصر تفسير ابن كثير، دار الهدى، مصر، مجلد2، 2001.

42. عبد الرحمن أبو عوف، فصول في النقد والأدب، مطابع الهيئة العامة للكتاب.
43. عبد السلام هارون، تهذيب سيرة بن هشام، دار الشهاب باتنة، الجزائر، دون تاريخ.
44. عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991 .
45. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، 1987.
46. عبد الله خيرت، سطور مضيئة من التراث العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
47. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي الجزائري.
48. عبود أوريدة ، المكان في القصة القصيرة الثورية الجزائرية، دار الأمل، 2009.
49. عثمان سعدي، الجزائر في التاريخ، دار الأمة للنشر والتوزيع، ط1،2011.
50. عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2007.
51. عصام الدين أبو العلاء، مدخل إلى علم اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
52. علي الراعي، مسرح الشعب الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
53. عمر أحمد بوقرورة، بناء النسق الفكري عند محمد البشير الإبراهيمي، دار الهدى عين مليلة.
54. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر– دار الهدى عين مليلة.

55. فاطمة يوسف محمد، المسرح والسلطة في مصر من 1952–1970، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
56. فريديريك معتوق، سوسيولوجيا التراث، ط1، 2010.
57. الفيروز آبادي، القاموس المحيط. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
58. كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006 .
59. مايسة زكي، منمنمات مسرحية الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت.
60. محمد أبو الخير، تجربتي القلب مازال ينتظر ورشة مسرحية في شهر أمل د نقل، دار شركة الحريري للطباعة ، سنة 2005 .
61. محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون (أو الزجل) في الجزائر (رسالة) تحقيق عثمان سعدي، دار الأمة للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط 1، 2010 .
62. محمد الطاهر ، فضلاء المسرح ... تاريخا ... ونضالا ... (المسرح العالمي، المسرح العربي) ، ط 1 سنة 2009 .صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب .
63. محمد النونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت ط1، 1993
64. محمد بن سمينة ، في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها –بداياتها –مراحلها) ، مطبعة الكاهنة ، الجزائر، 2003 .
65. محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار (الوادي)، ط 1، 2010.

66. محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسر ح الفق و الشهادة ، تريفة – بركان، ط 1، 2009.

67. محمد حسن عبد الله، أقنعة التاريخ قراءة مسرحية – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2007 .

68. محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي (أنماط من التناص الفلكلوري) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 2001 .

69. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته.

70. محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني (دراسة في المنظر والمنظور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007 .

71. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام مكتبة النافذة ط2 2006

72. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5 .

73. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب ط1، 1426هـ.

74. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث(1925 – 1975) دار الغرب الإسلامي، ط2 ، 1985.

75. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، مركب الطباعة، رغاية ، الجزائر، 1982 .

76. مدحت الجيار، الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث) –الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006 .

77. مسرح الفولكلور المصري المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، 2005.

78. مسرحيات برشت دار موفم للنشر، الجزائر، 1994.

79. مصطفى جاد، نظريتي أرشيف الفولكلور ، التأسيس، أكاديمية الفنون.

80. ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا) إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002

81. منى صادق، رؤيتي (أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات ، دار الحريري للطباعة ، سنة 2005 .

82. نصر الدين بن عنبسة، في بعض قضايا الفكر والأدب دار الأمة، ط1 ، 2002 .

83. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، ط1، 2010

84. وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، مكتبة الحياة، ط1، 1997

85. وفاء حامد، الإبداع المسرحي وسلطة الرقابة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 2006.

86. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1997 .

87. يوسف القرضاوي، مدخل لمعرفة الإسلام،مكتبة وهبة، ط3، 2001.

88. يوسف زيدان، التقاء البحرين (نصوص نقدية)، دار المصريـــة اللبنانية، ط1، 1997.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية

1. Ahmed cheniki, Vérités du théâtre en Algérie dar Elgharb.

رابعا: الدوريات والمجلات

1. مجلة الثقافة ع 70 – 1982

2. مجلة الثقافة ع 89 –سبتمبر– أكتوبر 1985

3. مجلة الثقافة ع 95 –سبتمبر –أكتوبر 1986
4. مجلة القبس ع 4 أكتوبر 1967
5. مجلة دراسات أدبية ع 3 جوان 2009
6. مجلة متون ع 4 ديسمبر 2010
7. مجلة فصول المجلد الثالث عشر ع –4 1995
8. مجلة فصول ع 61– 2003
9. مجلة فصول ع 63 – 2004
10.مجلة الرؤيا ع 3 – 1983
11. كتاب العربي، عدد 87 ، جانفي 2012.

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث

توظيف التراث التاريخي في المسرح الجزائري

الفصل الرابع

توظيف التراث الديني